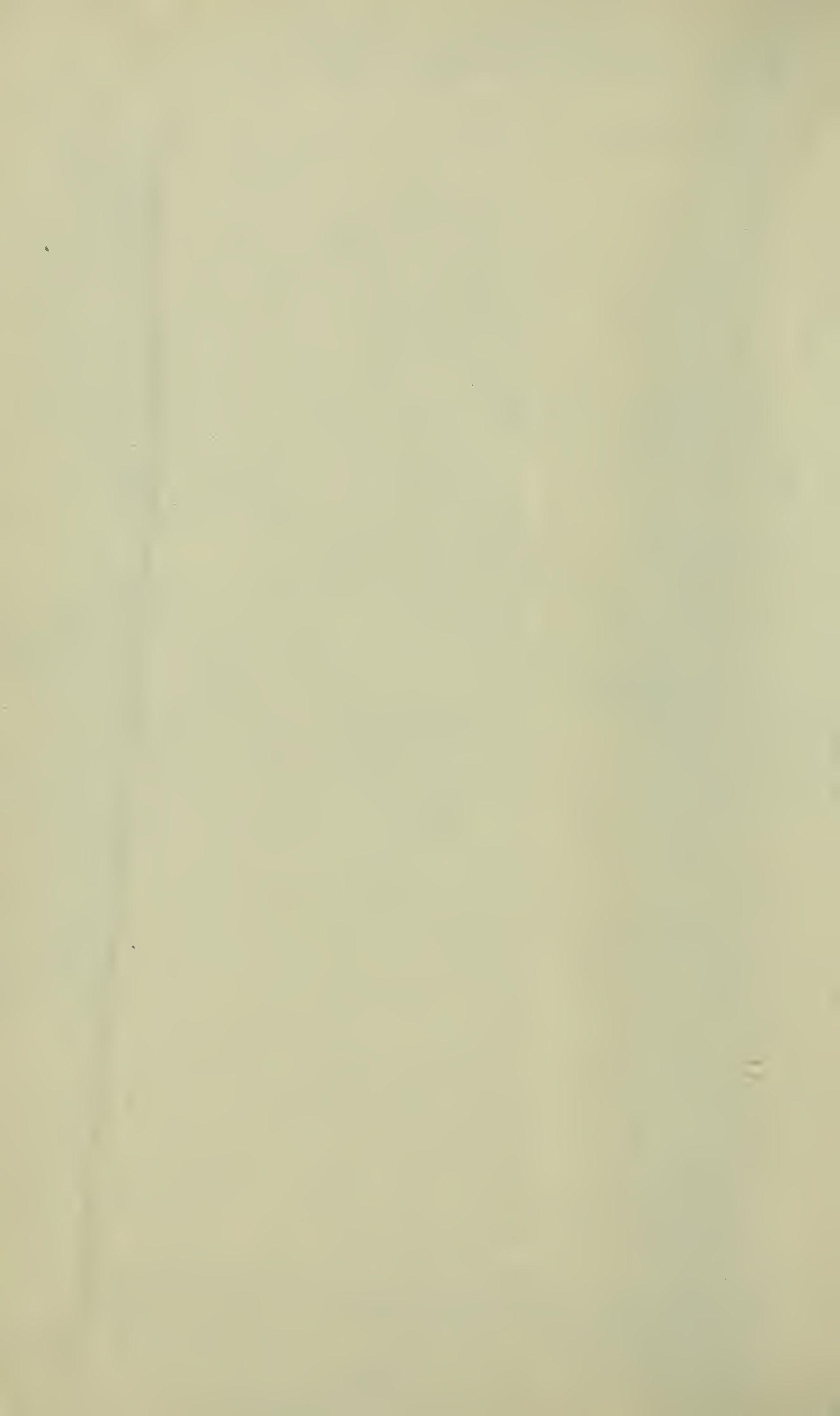
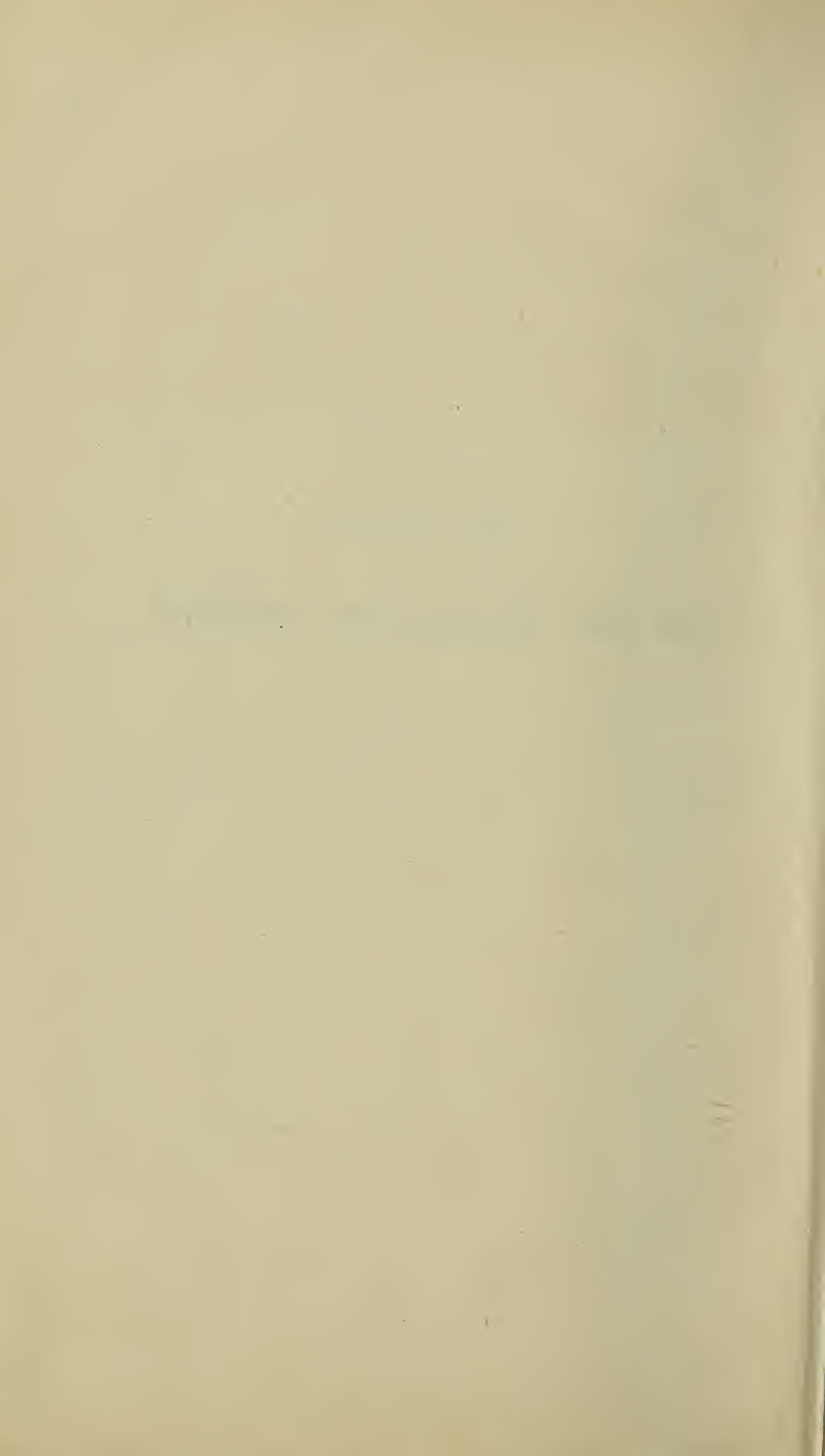






Die Formen

in den Werken der Tonkunst.



Die Formen

in

den Werken der Tonkunst.

Analysirt und in stufenweise geordnetem Lehrgange
für die praktischen Studien der Schüler und zum Selbstunterricht
dargestellt

von

S. Jadassohn.

Leipzig,
Verlag von Fr. Kistner.
1885.

Vorwort.

Das vorliegende Buch soll den Schülern für die Betrachtung und Analyse klassischer Meisterwerke hilfreiche Hand bieten und ihnen Fingerzeige für die eigenen praktischen Studien geben. Eine klare Erkenntniss der musikalischen Formen muss vorangehen, ehe ein künstlerisches Beherrschen derselben möglich wird.

Da die Literaturkenntniss des Schülers anfangs meist eine geringe und beschränkte ist, so habe ich nur wenige und derartige Werke angeführt, die ich als allgemein bekannt voraussetzen darf, und die ein jeder leicht zur Hand haben kann. Für die Erklärung der verschiedenen Formen habe ich vorzugsweise Werke von Beethoven gewählt, denn diesem Meister verdanken wir erst den vollendeten Ausbau der modernen musikalischen Formen. Die grosse Introduktion, die breiten Durchführungstheile, die ausgeführte grosse Coda, der Eintritt des zweiten Thema's in der Tonart der oberen grossen Terz im ersten Theile des Sonatensatzes in Dur, die Einführung des Scherzo in die Sonate, die doppelte Repetition desselben und des dazu gehörigen Trio, wie manches Andere, worauf der Schuler

in diesem Buche aufmerksam gemacht wird, sind Errungenschaften, in deren Besitz alle späteren Tonschöpfer erst durch Beethoven getreten sind; zudem sind seine Werke heutzutage die populärsten.

Durch zahlreiche Notenbeispiele mit beigefügter Erklärung habe ich mich bestrebt, dieses Buch auch für den Selbstunterricht vollkommen klarverständlich und nützlich zu machen.

Leipzig, im December 1884.

S. Jadassohn.

Inhalts-Verzeichniss.

I. Kapitel.

Die Bildung der Melodie.

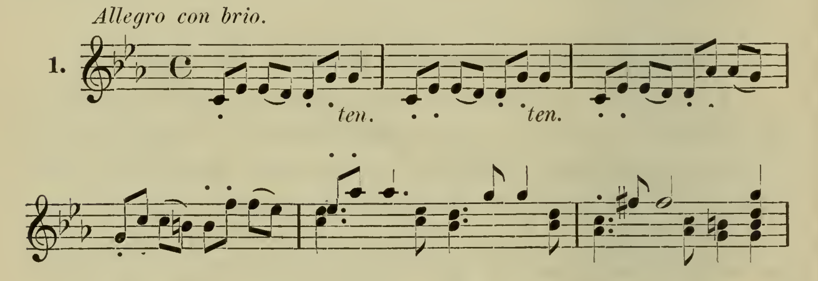
Verschiedene Arten der Melodie, das Motiv.

§ 1. Jede musikalische Composition, sei sie auch noch so klein im Umfange, muss mindestens einen musikalischen Gedanken enthalten. Diesen nennen wir das Thema des Stückes. Umfänglichere Musikstücke enthalten meist mehr als ein Thema, und wir werden bei der Betrachtung der grösseren Tonformen in den Sätzen der Sonate, der Symphonie etc. finden, dass sogar ausser den zwei Hauptthemen noch andere musikalische Gedanken, theils zur Verbindung der Hauptthemen, theils zum Abschlusse eines Satzes oder eines Theiles vom Satze nothwendig sind. Es können jedoch auch weitausgeführte Tonsätze aus einem einzigen Thema herausgebildet werden, wie wir dies bei grösseren Variationensätzen sehen.

Das Thema eines Musikstückes wird immer eine rhythmisch und metrisch gegliederte Melodie sein. Selbst da, wo wir dieselbe auf dem Notenplane nicht sehen, wie in manchen Präludien und Etuden, hören und empfinden wir dieselbe, wenn sie auch in Noten nicht besonders gekennzeichnet ist. Als Beleg für diese Behauptung wollen wir hier nur das erste Präludium aus dem wohltemperirten Clavier von Bach und die erste Etude von Chopin, op. 10 anführen. Obschon in diesen beiden Stücken scheinbar nur harmonische Folgen gegeben werden, so hören wir doch bei

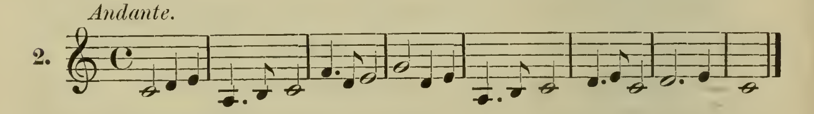
dem einen wie bei dem anderen Stücke die Melodie aus den Spitzen der Akkordfiguren heraus, ohne dass dieselbe etwa wie in der Etude von Chopin, op. 25, Nr. 1 besonders gekennzeichnet ist.

Wir unterscheiden zwei verschiedene Arten von Melodien, erstens solche, welche aus einem Anfangsmotive herausgebildet sind, zweitens solche, welche zwar in sich Motivisches enthalten, dies in ihrer Folge auch mit benutzen und die ganze Melodie mitentwickeln helfen, nicht aber aus einem A n f a n g s m o t i v e herausgestaltet sind. Als ein Beispiel der ersten Art führen wir hier das erste Thema der Coriolan-Ouverture von Beethoven an:



Einer Erklärung, wie das Thema aus dem Motive herausgebildet ist, bedarf dieses Beispiel nicht weiter.

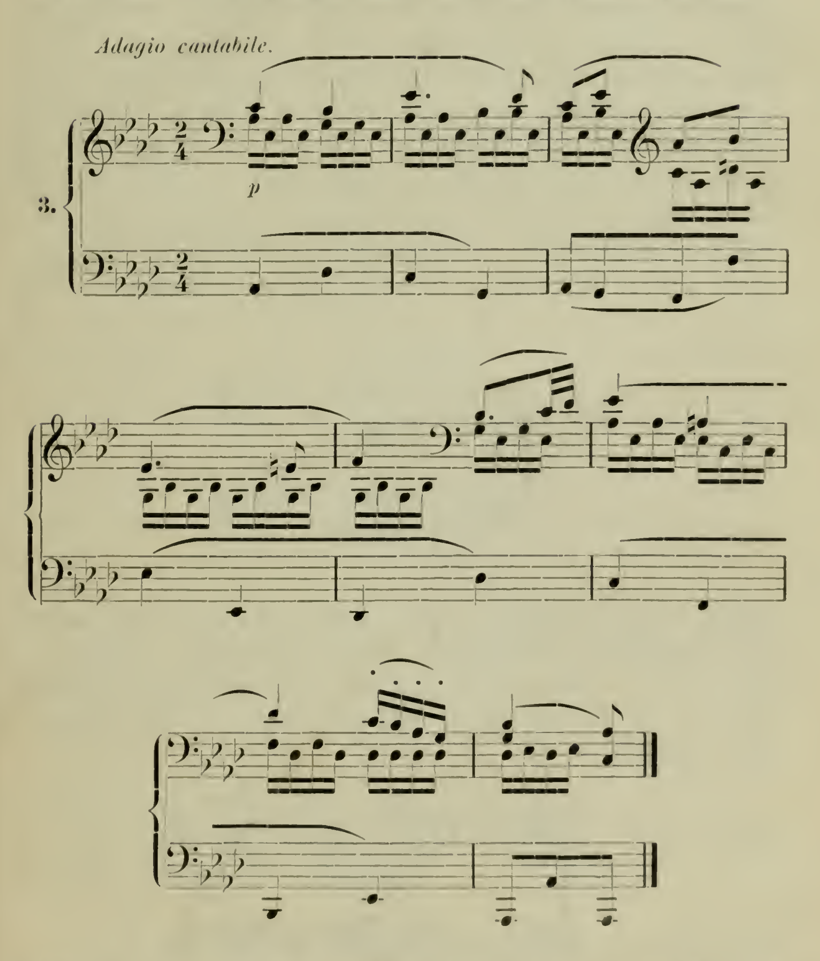
Für die zweite Gattung von Melodien führen wir das Anfangsthema der Symphonie in C von Franz Schubert an:



Hier ist das rhythmische Motiv des z w e i t e n Taktes im dritten, fünften und sechsten Takte zur Fortführung der Melodie, die Vergrösserung des Motivs im siebenten Takte zur Vorbereitung des Abschlusses benutzt.
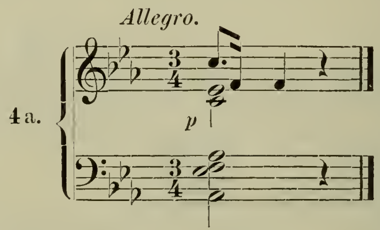
Wir finden aber auch Melodien, in denen von der Benutzung irgend eines Motivs zum Zwecke der Melodie-

bildung gar nicht die Rede sein kann und fügen hier das erste Thema des Adagio aus der Sonate pathétique bei:
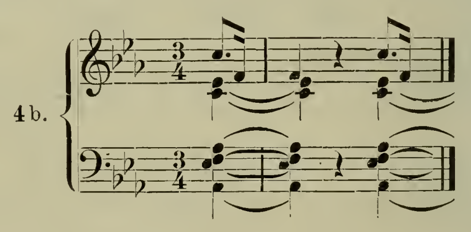


Dies ist jedoch die am seltensten vorkommende Gattung von Melodien. Dieselben finden sich meist nur in Liedern und liedartig gehaltenen langsamen Sätzen vor. Begegnen wir denselben in raschem Tempo, so behalten sie trotzdem das Gepräge einer getragenen Melodie bei. Man vergleiche die erste Cantilene in Chopin's B moll-Scherzo, das erste Thema der Sonate op. 28 von Beethoven (Satz I), das Thema des Andante derselben Sonate etc.

Ungleich häufiger sind die aus Motiven herausgebildeten Melodien in raschem und langsamem Tempo, sowohl bei Themen grösserer Musiksätze, als in kleineren Tonformen. Darum müssen wir zunächst unsere Aufmerksamkeit dem Motive zuwenden, welches wir gewissermassen als den Keim des Themas selbst zu betrachten haben. Dieser Keim, das Motiv kann unter Umständen so klein, so dürftig und so unbedeutend sein, dass wir aus ihm nicht einmal die Tonart und Taktart zu erkennen vermögen, in welcher die Melodie gebildet werden soll. Zuweilen füllt das Motiv nicht einmal einen ganzen Takt aus, wie in Beethoven's Sonate, op. 31, Nr. 2:



Hören wir dies Motiv allein, so können wir nicht sagen, ob dasselbe im zweitheiligen oder dreitheiligen Takte geschrieben ist, auch kann nur die Accentuirung uns klar machen, ob es mit dem Auftakte oder mit dem Niedertakte beginnt:



Erst die Wiederholung desselben Motivs im zweiten Takte bringt uns über die dreitheilige Taktart des Satzes in's Klare. Aber auch dann können wir die Tonart noch nicht feststellen, weil der zugrundegelegte Akkord ebensowohl der Tonart Es dur, (zweite Stufe) wie der von C moll (vierte Stufe) als Quintsextakkord angehören kann. Aber auch ein
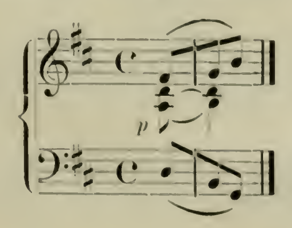
den Taktstrich überschreitendes, ja selbst in zwei weiteren Takten durch Nachahmung der rhythmischen Glieder wie der melodischen Zeichnung nachgeahmtes Motiv kann den Hörer über Tonart wie Taktart im Unklaren lassen. Das Motiv des ersten Satzes der C moll-Symphonie von Beethoven lässt den Hörer in den ersten vier Takten vollkommen in Zweifel, ob das, was er hört, in Es dur oder in C moll, im zwei- oder im dreitheiligen Takte geschrieben sei.*)

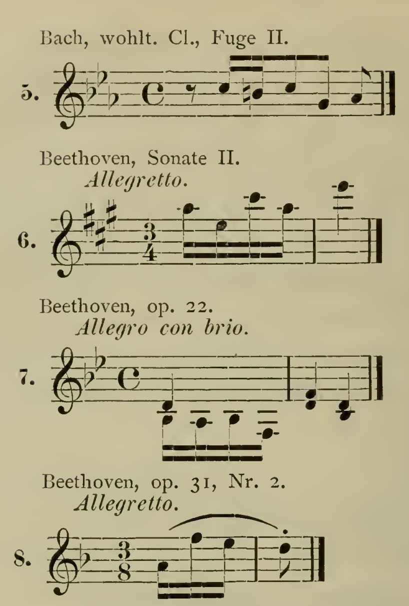
Das Motiv charakterisirt sich am geeignetsten durch den ihm innewohnenden Rhythmus. Beim Beginne des ersten Satzes der A dur-Symphonie giebt Beethoven zuerst nur den punktirten Rhythmus des Motivs auf dem Tone E. Dieser Rhythmus findet sich sowohl im ersten wie im zweiten Thema des Satzes vor und er giebt dem ganzen Satze die belebende Bewegung. So beginnt auch die B dur-Symphonie von Rob. Schumann zuerst mit dem Motive, das im Allegrosatze in der Verkleinerung zur Bildung des ersten Themas benutzt wird. Auch dieses innerhalb des Intervalls einer grossen Terz nur drei Töne berührende Motiv kennzeichnet zuerst nur den Rhythmus und nicht die Tonart des Themas für dessen Ausbildung es späterhin verwendet wird. Seiner melodischen Zeichnung nach könnte es ebensowohl der Tonart G moll als der von B dur angehören.

Die hier angeführten Motive sind jedoch vereinzelte Erscheinungen. Im Allgemeinen wird selbst bei den allerkürzesten, nur wenige Noten enthaltenden Motiven die Tonart des Satzes klar ausgesprochen sein. Bei den hier angezeigten sehr kurzen Motiven:

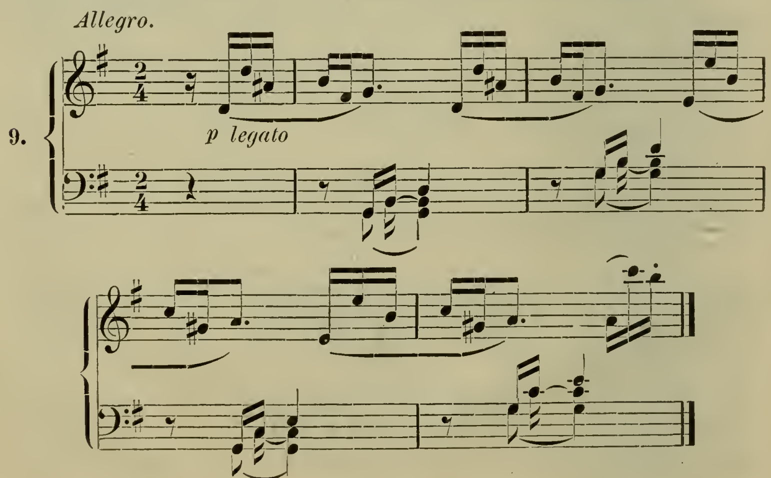
---

*) Auch das Anfangsmotiv des Rondo aus der Sonate op. 10, Nr. 3 lässt alleinstehend weder Rhythmus noch Tonart erkennen:



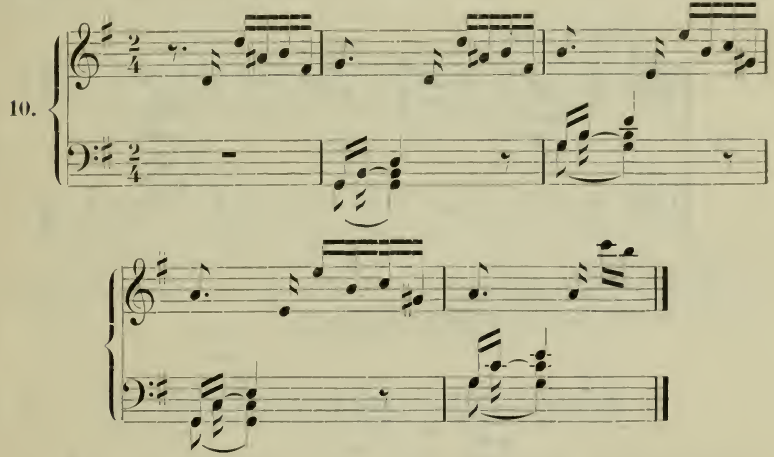


wird Niemand über die Tonart im Unklaren sein; wohl aber können selbst längere Motive, ja sogar die Wiederholung und Nachahmung derselben durch mehrere Takte den Hörer über den Rhythmus des Themas in Zweifel lassen, wenn nicht der Vortragende durch die Accentuirung dem Hörer einen bestimmten Hinweis giebt. So beginnt Beethoven's Sonate op. 14, Nr. 2 folgendermassen:



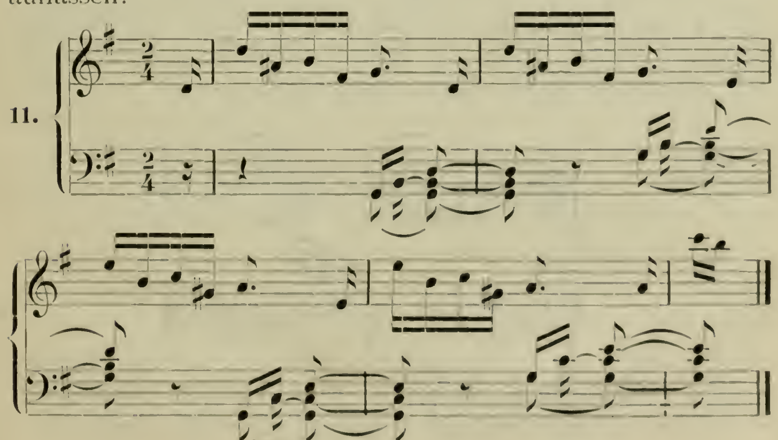
Der Hörer wird hier, falls er nicht vom Spieler durch die Accentuirung des guten Takttheiles vom ersten Takte aufmerksam gemacht wird, sicherlich das Thema zuerst in der folgenden verkehrten Rhythmisirung während der ersten vier Takte hören und erst im fünften Takte wird ihm der eigentliche wahre Rhythmus klar werden.

10.

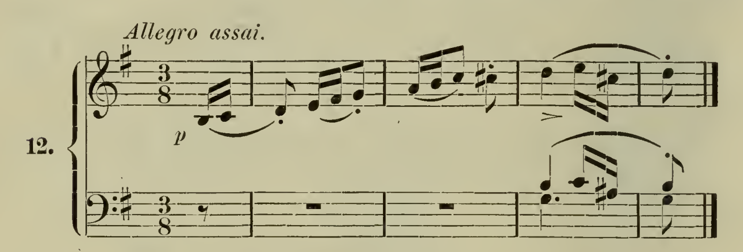


Begeht der Spieler die (häufig genug vorkommende) Ungeschicklichkeit, den höchsten Ton des Motivs, — der ohnedem schon, weil er der höchste Ton ist, am meisten hervortritt, — auch nur im mindesten zu accentuiren, so wird der Hörer die ersten Takte des Themas folgendermassen auffassen:

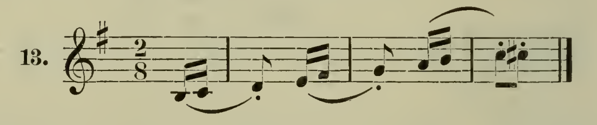
11.



Es kann aber unter Umständen der Rhythmus des Motivs ganz bestimmt angegeben sein, und dennoch bleibt die Taktart des Themas, selbst nach einer Wiederholung des Motivs innerhalb zweier vollkommener Takte, dem Hörer unentschieden. Der Anfang des letzten Satzes der ebengenannten Sonate bietet hierzu ein einschlagendes Beispiel:
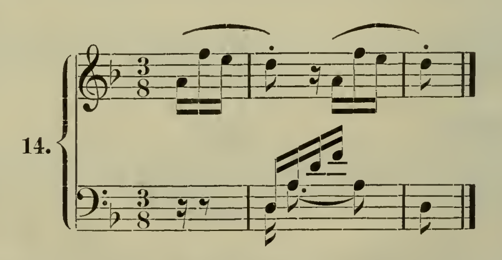


Hier erfährt der Hörer erst im dritten Takte, dass das Thema nicht in zweitheiliger Taktart



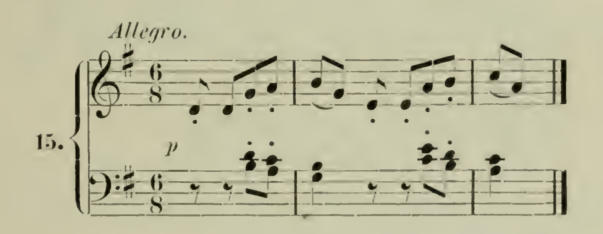
sondern in dreitheiliger geht. Der Rhythmus des Motivs deutet bei seiner dreimaligen Nachahmung innerhalb der ersten Takte sogar ganz bestimmt auf zweitheilige Taktart hin.

In den allermeisten Fällen aber wird durch die Wiederholung des Anfangsmotivs oder durch dessen Nachahmung in einem zweiten Takte die Tonart und Taktart des Themas und somit des ganzen Satzes festgestellt, z. B.:



Im vorstehenden Beispiele wird überdies durch die harmonische Begleitung jeder Zweifel über die Tonart von

vornherein beseitigt. Wir fügen hier noch ein Beispiel bei, in welchem nicht durch notengetreue Wiederholung, sondern durch Nachahmung des Motivs Tonart und Taktart genau festgestellt werden; es ist der Anfang des Rondo aus der Sonate von Beethoven op. 49, Nr. 1:

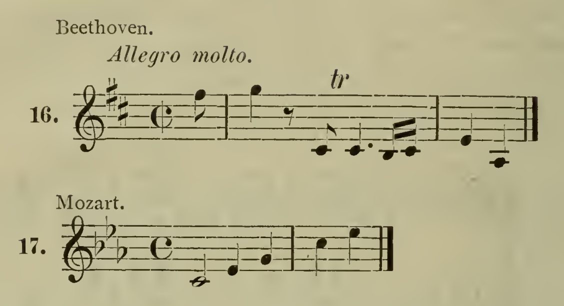


Auch ohne die beigefügte Begleitung würde man in diesen beiden Takten durch die Nachahmung des Motivs Tonart und Taktart des Satzes sicher erkennen.

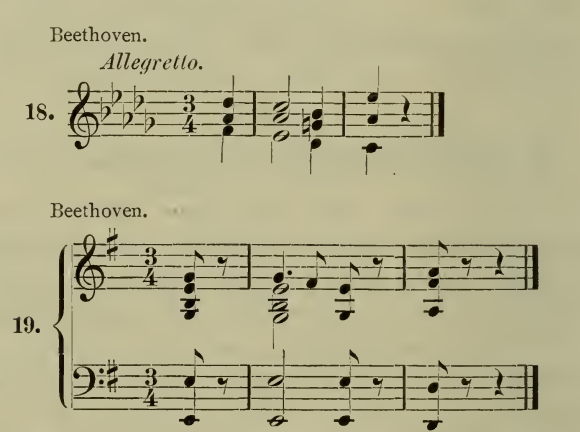
Längere Motive, die Periode.

§ 2. Wir haben uns bisher nur mit den kürzesten Motiven beschäftigt, welche entweder wie Beispiel 4 den Raum eines Taktes nicht einmal ausfüllten, oder innerhalb eines Taktes auftraten, denselben vollständig füllend, wie der erste Takt von Beispiel 1, oder mit solchen, die den Taktstrich überschreitend dennoch nicht die Summe der Taktglieder eines Taktes ergaben, wie das Motiv in Beispiel 12 und zuletzt mit solchen, welche den Taktstrich überschreitend mit der Anzahl ihrer Töne die Summe der Taktglieder eines Taktes vollständig ergaben, wie die Beispiele 9 und 15 ersehen lassen. Nur in solchen Fällen konnte zuweilen Tonart und Taktart unbestimmt bleiben. Gemeinhin wird aber selbst durch derartige kurze Motive schon Tonart und Taktart bestimmt werden. Bei grösseren Motiven, welche den Raum zweier Takte zum Theil oder gänzlich, sei es durch den vollen Werth ihrer Noten oder durch beigefügte Pausen ausfüllen, wird durch das Motiv Tonart und Taktart des Themas festgestellt sein. Wir führen hier einige derartige Motive an und zwar unter Nr. 16

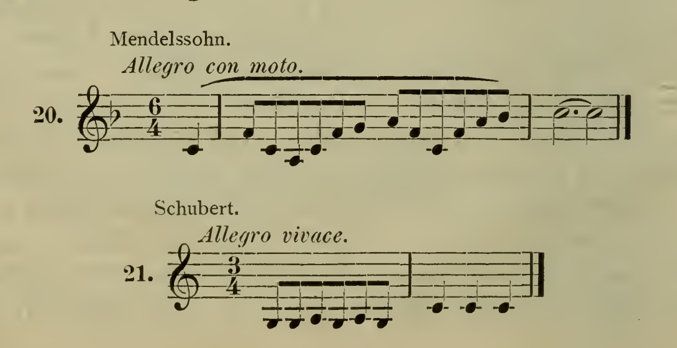
und 17 solche, welche den Raum zweier Takte nicht vollständig füllen.



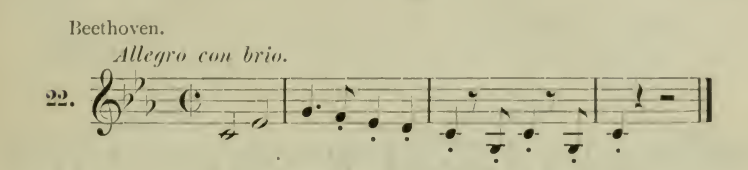
Nun folgen zwei Motive, welche die Summe der Takttheile zweier Takte durch Pausen ergänzen:



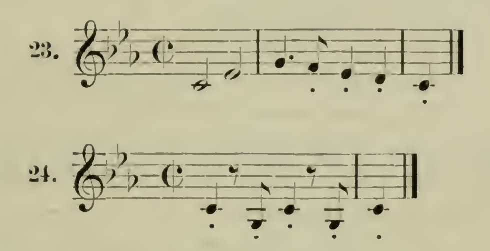
Schliesslich geben wir zwei Motive, welche mit ihren rhythmischen Gliedern genau zwei Takte ausfüllen:



Wir finden aber auch Motive, welche über mehrere Takte sich ausdehnend den Vordersatz einer Periode des Themas bilden, z. B.:
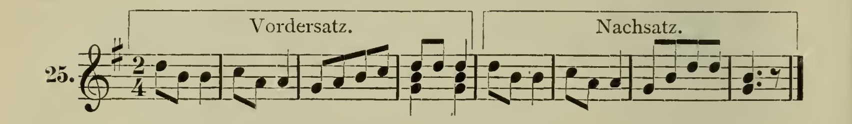


Hier haben wir eigentlich mit einer Combination von zwei in einandergreifenden, neben einander gestellten Motiven zu thun, von denen der Schluss des ersten mit dem Anfange des zweiten Motivs zusammenfällt:



Beide Motive kommen im ersten Satze des C moll-Concertes ebensowohl vereint als getrennt zur Verwendung. Das gegen den Schluss des Satzes hin den Pauken gegebene zweite Motiv bildet einen höchst interessanten Orgelpunkt.

Nunmehr wollen wir dem Schüler darthun, wie aus dem Motive die Melodie, das Thema eines Satzes entwickelt und herausgebildet werden kann. Eine jede Melodie einer Composition im freien Stile muss rhythmisch und metrisch gegliedert sein. Ein Metrum wird einen Theil einer Periode, deren Vorder- oder Nachsatz, oder auch deren Mittelsatz bilden und demgemäss einen Einschnitt (Caesur) in die Melodie geben. Die kleinste Periode wird beim zweitaktigen Metrum mindestens vier Takte, im viertaktigen Metrum mindestens acht Takte lang sein müssen; sie kann mit

einem Ganzschlusse auf der Tonika oder auf einem Halbschlusse auf der Dominante endigen. Betrachten wir das Volksliedchen „Fahret hin, Grillen“, so sehen wir sowohl den Vordersatz wie den Nachsatz der Periode mit dem Akkorde der Tonika abschliessen:

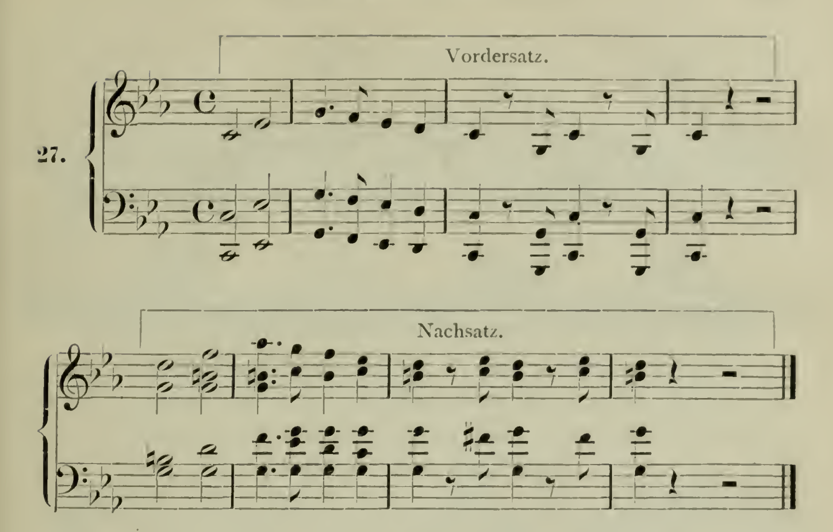


Der Nachsatz bildet immer einen Gegensatz zum Vordersatz; dies tritt noch schärfer hervor, wenn der Vordersatz einen Halbschluss auf der Dominante, der Nachsatz einen Ganzschluss auf der Tonika bildet; z. B.:

26. Vordersatz.
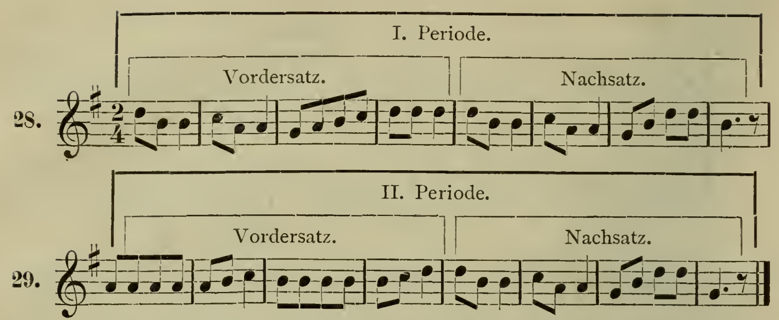
Nachsatz.

Der Fall kann aber auch umgekehrt sein, dass der Vordersatz der Periode einen Ganzschluss auf der Tonika, der Nachsatz einen Halbschluss auf der Dominante enthält, wie im folgenden Beispiele:



In diesem Falle schliesst die Periode das Hauptthema oder die Melodie desselben nicht ab. Ueberhaupt gehören achttaktige Melodien zu den seltneren. Wo dieselben auch erscheinen, so verlangen sie entweder eine Weiterführung oder eine Wiederholung derselben acht Takte. Als selbstständiges Musikstück auftretend, wie z. B. in kleinen Liedern und Chören bedingen achttaktige Melodien sogar eine doppelte Wiederholung, um als Musikstück wirken zu können. Das Unbefriedigende solcher kleinster Musikstücke wird abgemildert, wenn sie sich dicht an ein anderes Musiksätzchen anschliessen. So verfährt Weber mit dem achttaktigen Zigeunerchore „Die Sonn' erwacht“, in „Preciosa“. Nachdem die Melodie durch drei Strophen dreimal gesungen, lässt Weber noch acht Takte des Zigeunermarsches anschliessen und fügt dann noch vier Codaltakte hinzu, um auf dem fünften Takte einen vollgenügenden Abschluss zu geben.

Meistentheils werden zur Bildung einer vollkommenen Melodie mindestens zwei achttaktige Perioden nothwendig sein, bei denen zuweilen der Nachsatz der zweiten Periode den Nachsatz der ersten Periode wiederbringt. So bringt die zweite Periode des unter Nr. 25 angeführten Volksliedchens den Nachsatz der ersten Periode als Nachsatz zur zweiten wieder.



In ähnlicher Weise ist in Mendelssohn's herrlichem Liede „O Thäler weit, o Höhen", der Nachsatz der ersten Periode in der zweiten wiederholt, nur mit dem Unterschiede, dass hier noch fünf Takte als erweiterter Schluss des Liedes beigefügt sind. Trotz dieser gemeinsamen Benutzung eines Nachsatzes pflegt doch die zweite Periode immer etwas Gegensätzliches gegen die erste zu bilden. Noch auffälliger tritt dies hervor, wenn die zweite Periode einen von dem der ersten verschiedenen Nachsatz enthält, und dies ist auch dann der Fall, wenn die zweite Periode gleichfalls aus dem Motive des Themas herausgebildet wird.

I. Periode.
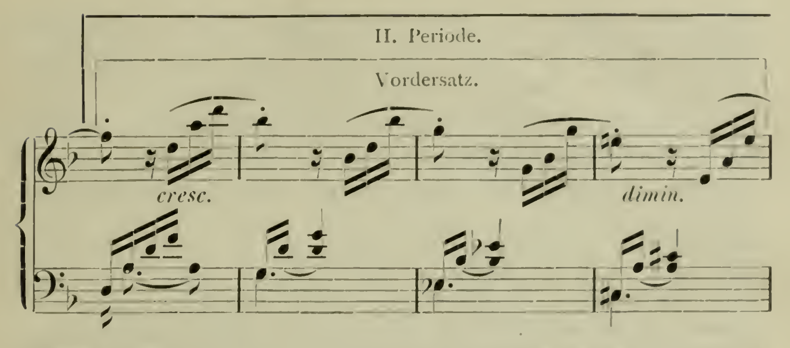
Vordersatz.

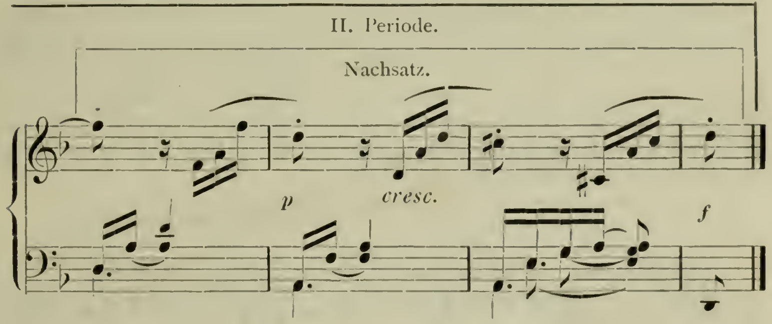
30.

p

I. Periode.

Nachsatz.





Hier ist in beiden Perioden der Rhythmus des Motivs in jedem einzelnen Takte beibehalten; trotzdem wird durch die Veränderung der melodischen Zeichnung des Motivs und die dadurch nothwendige Veränderung der harmonischen Begleitung ein auffallender Gegensatz hervorgebracht. Die vorstehenden Beispiele 28, 29 und 30 zeigen deutlich, dass sowohl der Nachsatz einer jeden Periode zu deren Vordersatz einen Gegensatz bildet, wie auch die zweite Periode der ersten gegenüber.

Die Bildung der Melodie durch Zusammenstellung von Perioden.
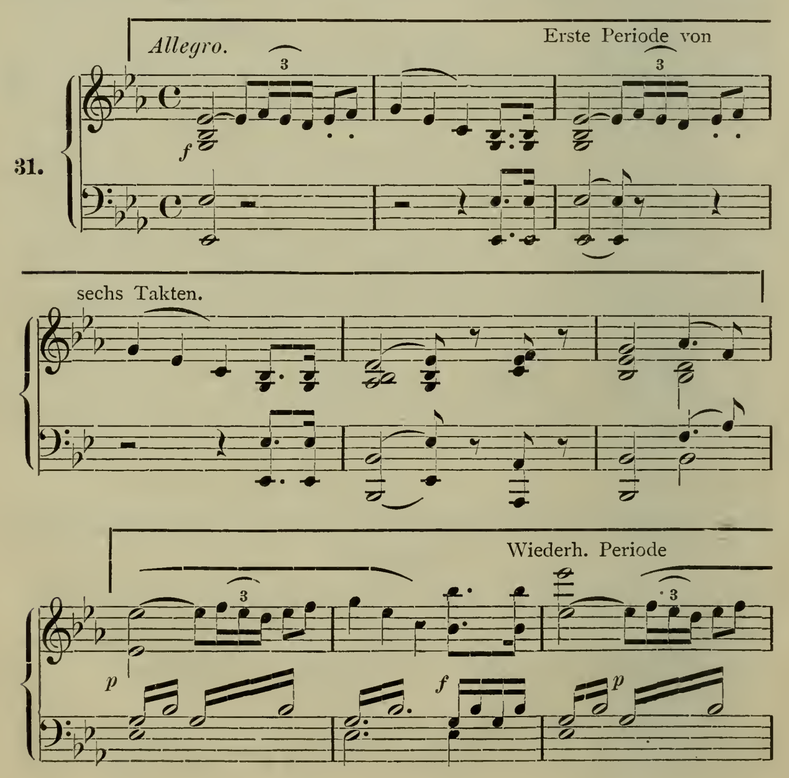
§ 3. Wir haben dem Schüler nunmehr gezeigt, wie aus einem Motive eine Periode, aus zwei Perioden eine Melodie entwickelt wird.*) Wir können nur dies nachweisen;

*) Auch die Melodie des nur acht Takte enthaltenden Zigeunerchors „Die Sonn' erwacht", ist aus zwei viertaktigen Perioden zusammengesetzt. Dass es

Melodien, welche sich nicht aus einem Motive entwickeln, wie Beispiel 3 deren eine zeigt, sind eben Eingebungen des Genies. Wir müssen es dahin gestellt sein lassen, ob derartige Melodien unbewusst und ungesucht nur der Fantasie des Tonschöpfers entspriessen, oder ob auch hier der vollkommen geläuterte Kunstgeschmack und der intelligenteste
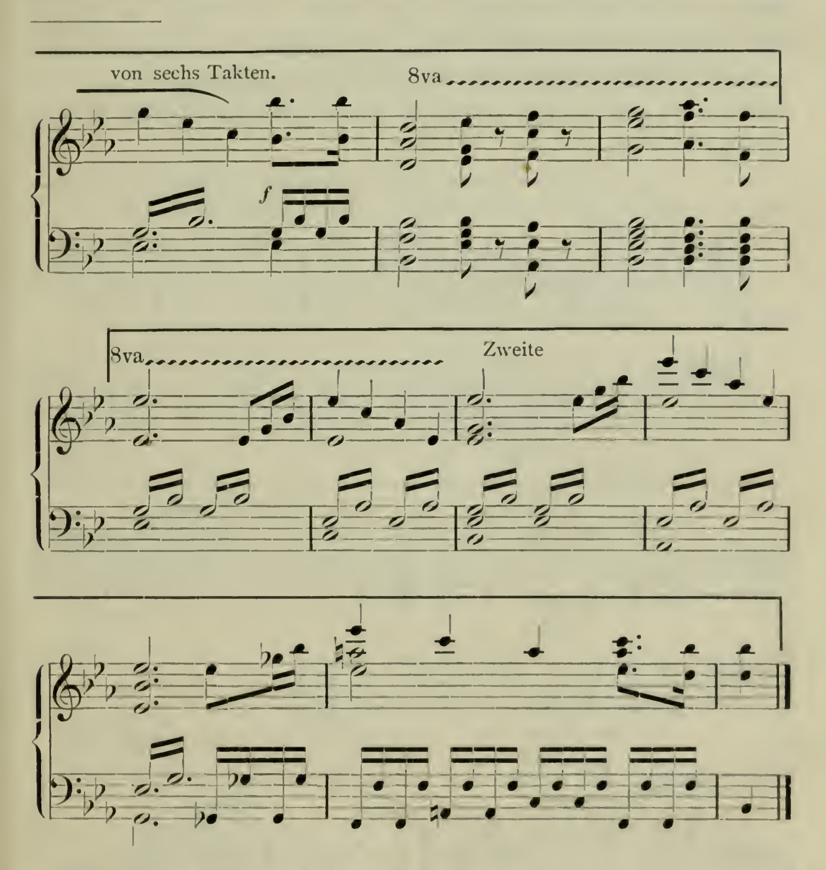
---

ebensowohl vier- als achttaktige, drei-, fünf-, sechs- und siebentaktige Perioden geben kann, ersieht der Schüler aus den Werken der Meister. Aber immer müssen alle derartigen im ungraden Metrum gebildeten Perioden mindestens eine Wiederholung der ersten oder eine zweite in demselben Metrum gebildete Periode zum Zwecke der Vervollständigung einer Melodie, eines musikalischen Gedankens haben. Oft folgt auch noch eine dritte Periode von sechs Takten als Fortführung des Gedankens; dann erst treten viertaktige Perioden ein. Die sechstaktigen Perioden können durch die Zusammenstellung von zwei dreitaktigen oder drei zweitaktigen Metren gebildet werden. Eine der zuletzt genannten Gattung entsprechende sechstaktige Periode giebt Beethoven im Hauptthema des ersten Satzes seines Es dur-Concertes:



Kunstverstand der Fantasie des Autors zu Hilfe kommen. Vermuthlich wird selbst bei dem grössten Genie Beides vereint beim Schaffen der Melodie mitwirken. Durch die zahlreich erhaltenen Skizzenbücher Beethoven's ist es uns vergönnt, einen Einblick in die geistige Werkstatt dieses erhabenen Meisters zu gewinnen. Wir sehen in diesen Skizzen, wie sehr oft er eine Melodie, ein Thema verändert,
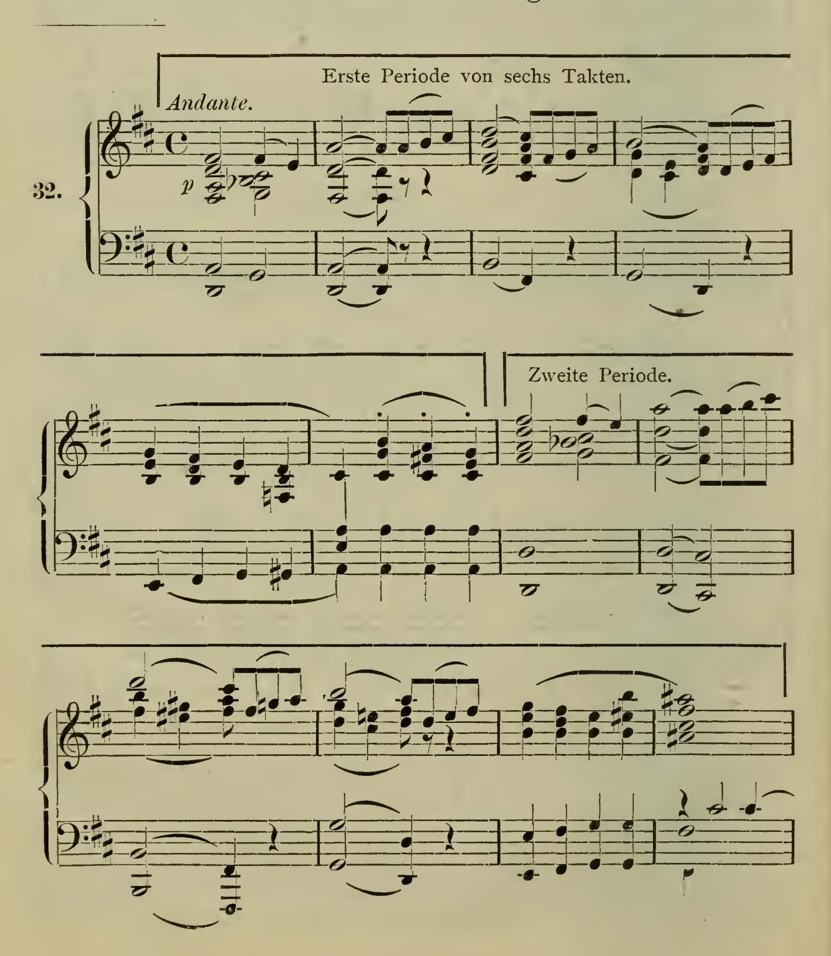
---



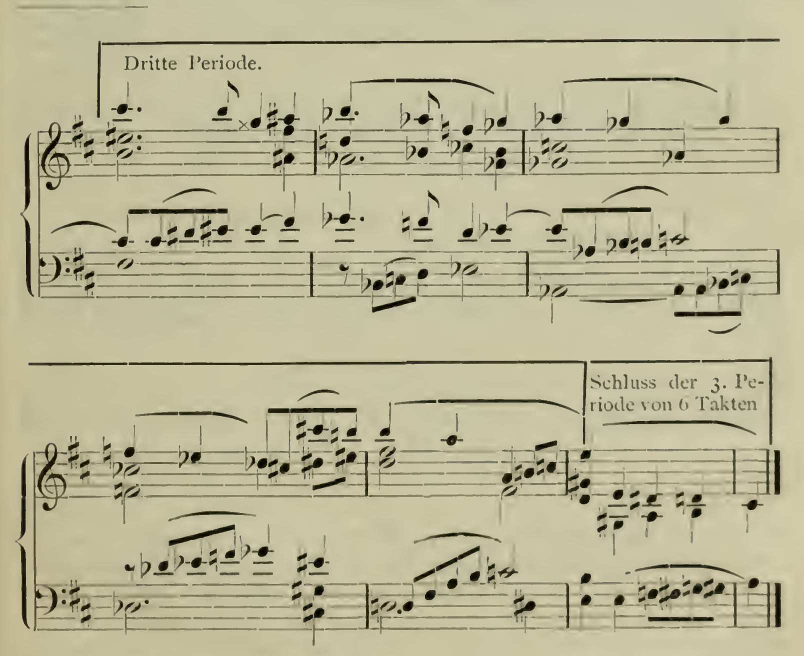
nunmehr schliessen sich zwei viertaktige Perioden an.

Hier ist die erste wie die zweite sechstaktige Periode durch die Wiederholung des ersten zweitaktigen Metrums entstanden. Dies ist jedoch keineswegs nothwendig zur Bildung von sechstaktigen Perioden. Beispiel 32 zeigt zwei sechstaktige Perioden, deren jede aus drei zweitheiligen Metren gebildet ist. Das erste zweitaktige Metrum ist aber nicht wiederholt; dagegen repetirt die erste Periode gleichfalls, aber mit verändertem Schlusse:

umbildet, ja oft aus einer ersten unscheinbaren Gestaltung gänzlich verwandelt, schliesslich so notirt, wie das Thema dann endgültig zur Composition des Satzes verwendet wird. Wir können nicht wissen, ob dem Meister in diesen Fällen das Ideal seiner Melodie anfangs nur dunkel vorgeschwebt, und ob diese ihm erst nach und nach näher getreten, deutlicher erkennbar geworden ist, oder ob Beethoven, von der ersten unmittelbaren Eingebung nicht befriedigt, so lange und andauernd an dem Thema gearbeitet und gefeilt hat, bis er — man wolle das Gleichniss entschuldigen — das aus der Tiefe seines Geistes herausgeholte Gold seiner



Melodik von allen Schlacken gereinigt und befreit hatte. In diesem Falle hat also der vollendete Kunstverstand der reichen Phantasie des Tonschöpfers nachgeholfen. Dies will uns umso wahrscheinlicher vorkommen, als sich bei sehr vielen Themen Beethoven's, gleichviel, ob diese motivisch oder andersartig gebildet sind, ein ganz bestimmtes Prinzip erkennen lässt. Betrachten wir das im Beispiel 3 gezeigte Thema, so sehen wir, dass der höchste Ton desselben, gleichsam die Spitze, der Gipfelpunkt der Melodie, nur **einmal** berührt wird. Dasselbe finden wir im Thema des Trauermarsches der heroischen Symphonie, im Thema der Variationen der Kreutzersonate und in vielen anderen Beethoven'schen Themen. Auch erscheint diese höchste Note, diese melodische Spitze des Themas häufig erst gegen den Schluss einer Periode oder des Themas selbst. Auch
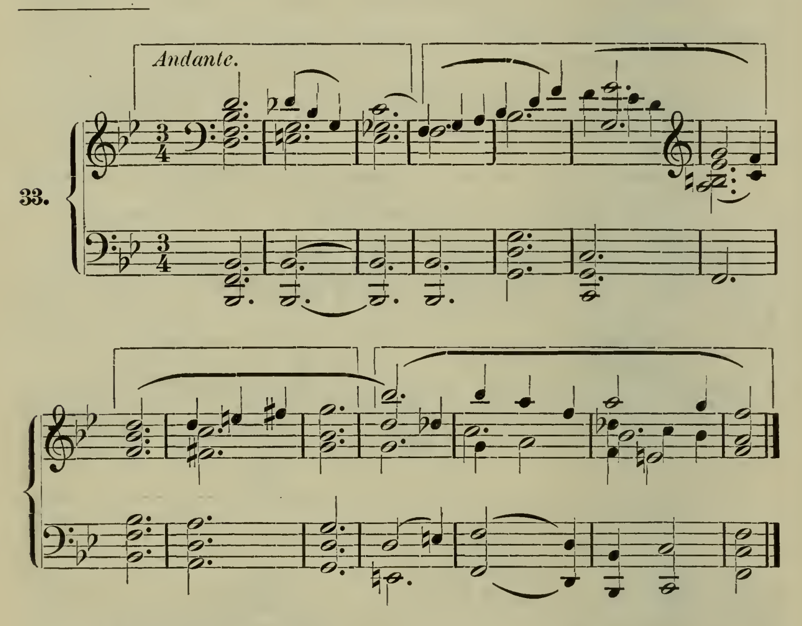


alsdann folgen viertaktige Perioden.

Siebentaktige Perioden werden entstehen, wenn wie im folgenden Beispiele Nr. 33 der Schluss eines viertaktigen Metrums mit dem Anfange eines zweiten viertaktigen Metrums im vierten Takte der Periode zusammenfällt:

bei Schubert und bei anderen Meistern sehen wir dieselbe Erscheinung in der Melodiebildung. Wir besitzen aber von anderen Meistern keine Skizzenbücher, glauben auch nicht, dass sie, obschon in ähnlicher Weise schaffend, alle geistige Schaffensarbeit so sorgfältig skizzirt haben, wie Beethoven dies gethan. Vielleicht zwang ihn die überhand nehmende Taubheit, die Unmöglichkeit, sich das klingend vor das Ohr zu führen, was ihm in der Fantasie vorschwebte, zur Niederschrift aller und jeder seiner Eingebungen und deren Umwandlungen; vielleicht wollte er durch die Niederschrift dem Gedächtnisse zu Hilfe kommen. Sicherlich aber haben

---

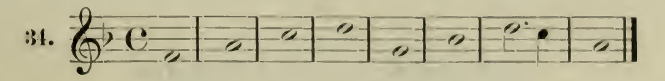


Aehnlich verhält es sich mit den fünftaktigen Perioden, doch können solche auch aus der Zusammenstellung eines dreitaktigen und eines zweitaktigen Metrums gebildet sein. Ebenso können siebentaktige Perioden aus der Zusammenstellung eines drei- und eines viertaktigen Metrums (oder umgekehrt) entstehen. Wir haben, um den Schüler nicht zu verwirren und um ihn bei seinen ersten Compositionsversuchen nicht zu seltener vorkommenden, aussergewöhnlichen Periodenbildungen zu veranlassen, es vermieden, im Texte des Lehrbuches andere als vier- und achttaktige Perioden vorab zu erwähnen. Die kurze, hier beigegebene Anmerkung mag späterhin zur Erklärung aussergewöhnlicher Periodenbildungen dienen.
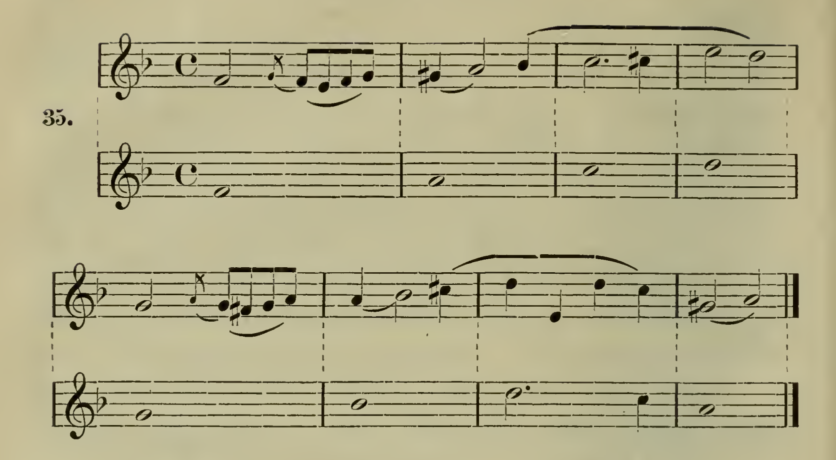
auch andere Meister ihre ersten Eingebungen oft und wesentlich verändert, wenn sie auch alle diese Veränderungen nicht aufgeschrieben. So wenig wir uns anmassen wollen, ein Princip für die Bildung schöner und anmuthender Melodien aufstellen zu können, oder gar ein System dafür geben zu wollen, so müssen wir doch dem Schüler für seine ersten Versuche im Erfinden von Melodien alles das an die Hand geben, was uns bei der Betrachtung der Melodien grosser Meister als bemerkenswerth und charakteristisch auffällt.

Immer aber muss ein Lehrbuch dem Lernenden Aufgaben unterbreiten, und muss ihm — soweit dies möglich ist — Mittel anzeigen, welche ihm die Lösung der gestellten Aufgaben erleichtern, ihm den Weg weisen, wie er — je nach Talent und Befähigung — nach und nach zu grösserer Sicherheit und grösserer Freiheit bei der Lösung und Beherrschung seiner Aufgaben gelangen könne. Aus diesem Gesichtspunkte wolle man nunmehr das rein mechanische Verfahren beurtheilen, welches wir dem Schüler für den Beginn seiner ersten compositorischen Versuche empfehlen. Wenn auch der begabtere Anfänger dieses Mittel zur Bildung von Perioden und Melodien entbehren kann, so wird es ihm doch zur Weckung und Anregung der Fantasie sicherlich gute Dienste leisten, auch wenn er es nur als ein geistreiches Spiel betrachtet, das als Vorstudie für die erst später zu behandelnde Variationenform dienen soll.

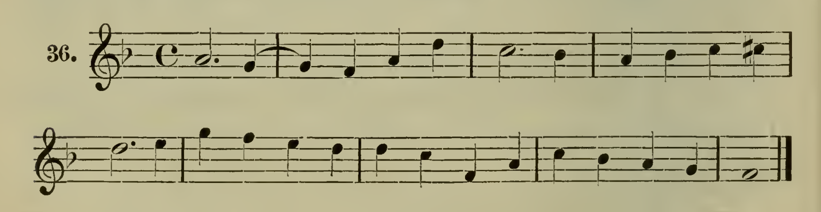
Der Schüler erfinde zunächst eine möglichst einfache Tonreihe im Rahmen einer achttaktigen Periode, wie folgendes Beispiel zeigt:



Nunmehr versuche man diese starre Tonreihe rhythmisch zu beleben, indem man die einzelnen gehaltenen Noten durch dazwischen geschobene mit einander verbindet, also gewissermassen eine Variation des ursprünglich spröden Stoffes anfertigt, wie Beispiel 35 dies zeigt:



Schon bei dieser leichten und einfachen Uebung kann der Schüler Geschmack, Feinsinn und künstlerische Intelligenz zeigen und entwickeln; er möge eine Tonreihe, wie sie Beispiel 34 zeigt verschiedenartig, auch in anderer Taktart öfter variiren, bis es ihm gelingt, eine natürlich sich aufbauende, wohlklingende melodische Folge zu finden, die zunächst als achttaktige Periode die Nothwendigkeit der Fortführung zu einer zweiten achttaktigen Periode in sich trägt. Diese zweite Periode wird sich als eine natürliche Folge leicht finden lassen. Wir zeigen eine solche in Beispiel 36:



Schlussbildung der Melodie.

§ 4. Diese zweite Periode giebt uns zu folgender Betrachtung Anlass. Sie enthält der ersten gegenüber 9 statt 8 Takte. Dies ist aber keineswegs ein Missverhältniss; der neunte Takt ist für den Abschluss des Sätzchens unumgänglich nothwendig. Der Schüler beherzige die
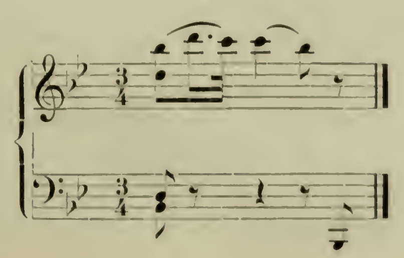
Grundregel: **Ein vollkommener Schluss muss jederzeit auf das Erste eines Rhythmus und eines Metrums fallen.***)

Hat der Schüler auf diese Weise eine Melodie erhalten, so lege er eine natürliche, gesunde, möglichst ungesuchte Harmonie unter, wie wir dies in Beispiel 37 zeigen:

37. *Andante.*

p cantabile ed espress.

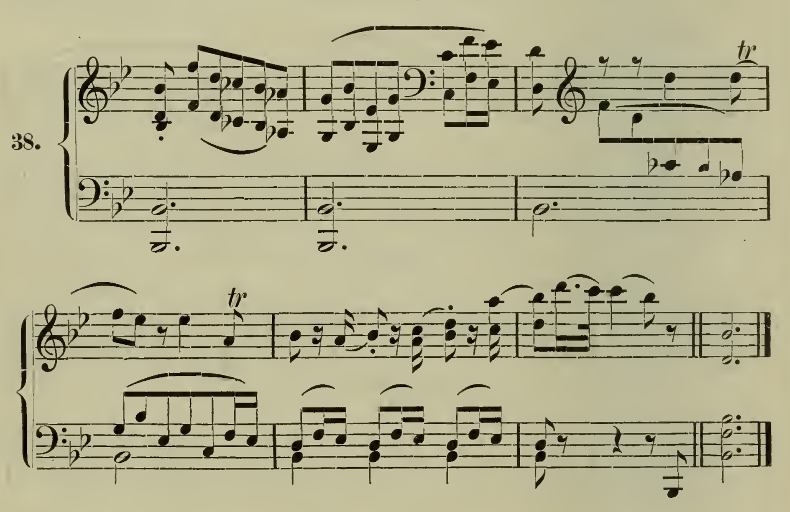
*) Sehr vereinzelte Ausnahmen von dieser Regel finden sich selbst bei Mozart und bei Beethoven. So schliesst das Adagio der Beethoven'schen D moll-Sonate op. 31 No. 2 sogar auf dem letzten sechsten, leichtesten Theile des Taktes:



Wir müssen an dieser Stelle den Schüler ernstlich warnen, bei diesen ersten Compositionsübungen bereits „interessant und originell“ sein zu wollen, oder seine einfachen Melodien mit harmonischem Raffinement zu überladen. Auch lasse er es sich nicht anfechten, wenn seine kleinen Tonsätze „Aehnlichkeiten“ mit anderen schon vorhandenen Musikstücken aufweisen. Erst muss der Anfänger nachbilden lernen, ehe er frei und unabhängig

---

Dieser Takt ist der Schluss dreier zweitaktiger Metren, von denen die ersten beiden Metren auf dem ersten Taktheile des dritten Taktes ihren Abschluss finden. Würde das dritte Metrum ebenso wie die vorhergehenden schliessen, so müsste demselben noch ein Schlusstakt beigefügt werden:



Wir verwahren uns aber aufs Ernstlichste vor der möglichen Missdeutung, als wollten wir in diesem Falle einen Zusatztakt in Vorschlag bringen. Die scheinbare Unregelmässigkeit des verhallenden Schlusses in diesem Adagio wird vom Hörer umsoweniger empfunden werden, als der Vortragende doch wohl stets den Schlusstakt durch ein, wenn auch nur geringes Ritardando ausbreiten wird. Alsdann fasst der Hörer das letzte B des Basses als erste Note eines folgenden Taktes auf.

Schwerer dürfte es fallen, für einzelne auf den dritten Takttheil eines Viervierteltaktes fallende Abschlüsse, wie sie gelegentlich bei Mozart vorkommen, eine Erklärung zu finden. Immerhin sind derartige Ausnahmen so selten, dass sie den von uns aufgestellten Grundsatz nicht in Frage stellen können. Auch hier, wie in allen Fällen entscheidet in der Kunst das natürliche Gefühl für das Richtige, Schöne und Ebenmässige.

schaffen kann. Zunächst muss er danach streben, den Sinn für das Natürliche, Schöne und Ebenmässige zu klären. Selbst das grösste Genie wird anfangs, wenn auch unbewusst, nur der Nachbildner der Werke vorangegangener Meister sein, ehe es ihm gelingt, seine Eigenart herauszubilden. Die Erstlingswerke aller Meister, grosser wie weniger bedeutender, geben dafür ein lautes und beredtes Zeugniss. Man betrachte nur einmal aufmerksam die Jugendarbeiten Beethoven's und man wird staunen, wenn man sieht, aus wie kleinen, dürftigen und unscheinbaren Anfängen heraus sich dieser Riesengenius entwickelt hat. Dieselben Erscheinungen bilden uns die Jugendarbeiten anderer berühmter Meister. So unbedeutend in diesen ersten Arbeiten der Meister der geistige Gehalt, die musikalischen Ideen auch sein mögen, Eines tritt dabei allerorten schon zu Tage, das ist der Sinn für richtige Anordnung, für Symetrie, für die Faktur, für die musikalische Architektonik, für den Aufbau des Ganzen, für den natürlichen Zusammenhang der einzelnen Theile und für deren Fortführung, für den Organismus des Tonstückes, kurz für alles das, was wir unter dem Ausdrucke „musikalische Form" verstehen. Dieses Wesen der musikalischen Formen dem Schüler klarzulegen, wird in den folgenden Kapiteln die Aufgabe dieses Lehrbuches sein.

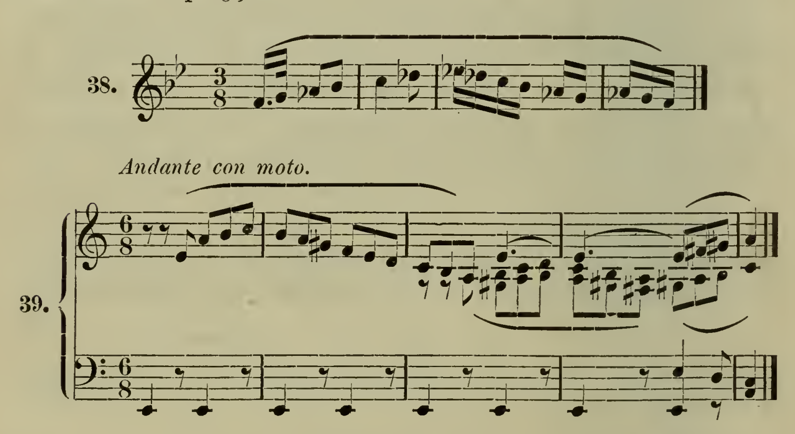
II. Kapitel.

Das Lied und die einfache Liedform.

Die Melodie für Gesang.

§ 5. Die leichteste, dabei den Schüler am meisten anmuthende Aufgabe ist die Composition von Liedern. Hier hat der Anfänger durch den Rhythmus und durch das Metrum der Textworte einen Anhalt für die Bildung seiner Melodie. Gleichzeitig hat er Gelegenheit, seine Melodik

auszubilden. Die im Gedichte vorherrschende Stimmung giebt ihm eine wohlthätige Anregung für seine musikalische Erfindung. Andererseits zwingt ihn der den Instrumenten, zumal dem Claviere gegenüber nur geringe Umfang der Singstimme, mit der gesungenen Melodie gewisse Grenzen nicht zu überschreiten. Zugleich aber muss er auch auf das gesanglich gut und leicht Ausführbare Rücksicht nehmen. Das diatonisch Melodische sagt dem Singenden mehr zu, als chromatische oder akkordliche Folgen. Dass in diatonischer Folge gegebene Melodien eine sehr bedeutende Wirkung machen können, sehen wir sogar in den Instrumentalcompositionen der Meister. Als Beleg dafür notiren wir zwei Themen aus den Streichquartetten von Beethoven, op. 59:



Die erste dieser beiden Melodien enthält nur die diatonische Folge der Töne der F moll-Tonleiter im Umfange einer Septime. Die zweite setzt sich zumeist aus der diatonischen Folge der A moll-Tonleiter zusammen. Welch' ausserordentlich tiefe Wirkung diese beiden Themen hervorbringen, welch' unerklärlichen Zauber sie ausüben, ist jedermann bekannt. Man wende nicht ein, dass dies nur ganz kurze Themen seien. Wir können deren auch längere von ausserordentlicher Schönheit anführen, z. B. das zweite Thema des ersten Satzes aus dem E moll-Concert von Chopin. Diese Melodie bringt innerhalb acht Takten mit Ausnahme

von zwei kleinen Terzintervallen nur Töne der E dur-Tonleiter in diatonischer Folge.

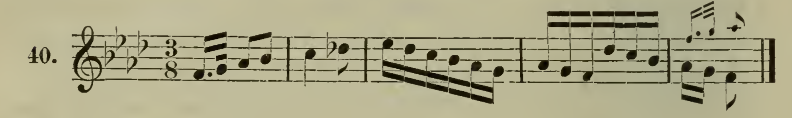
Diese Andeutungen mögen dem Schüler für die Bildung seiner Gesangsmelodien genügen. Selbstverständlich sind sie nicht dahin misszuverstehen, als solle man für Gesang nur tonleitermässige Melodien schreiben. Wir wollen den Schüler aber vor dem Gebrauche schwer treffbarer Intervalle, chromatischer Tonfolgen und akkordlicher Passagen, als für die Ausführung durch die Singstimme weniger geeignet, nachdrücklich gewarnt haben. Den besten Prüfstein für die Sangbarkeit seiner Melodie wird der Schüler erhalten, wenn er sie ohne unterstützende Begleitung selbst singt, oder von Andern singen lässt.

Das Strophenlied.

§ 6. Die nächste Aufgabe des Schülers besteht jetzt darin, Strophenlieder zu componiren, das heisst, Lieder, in denen alle Strophen des Gedichtes nach ein und derselben Melodie gesungen werden. Dass auch in diesem engen, kleinen Rahmen ausserordentlich schöne Compositionen vorhanden sind, wird der Kunstjünger bald sehen, wenn er die Lieder Beethoven's, Mozart's, Schubert's, Weber's, Mendelssohn's, Schumann's und anderer Meister betrachtet. Wir erwähnen hier nur Mendelssohn's allbekanntes Lied „Leise geht durch mein Gemüth" (op. 19, Nr. 5).

Für die Auswahl der Texte empfehlen wir zunächst Kinderlieder und Volkslieder. Die Clavierbegleitung soll möglichst einfach gehalten werden. Die Melodie soll den Umfang einer Decime oder Undecime niemals überschreiten. Die rührende Melodie des russischen Volksliedes „Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen" besitzt den Umfang einer kleinen Decime. Die Melodie des Liedes „Schöne Minka" bewegt sich innerhalb einer kleinen Septime. Melodien, die den Umfang einer Octave oder None nicht überschreiten, findet man häufig genug. Dass auch im kleinsten Umfange selbst grosse und erhabene musikalische Gedanken niedergelegt werden können, beweist das Eingangsthema der

Schubert'schen Symphonie. Diese Melodie, die uns sogleich durch ihren geheimnissvollen, unerklärlichen Zauber fesselt, bewegt sich innerhalb einer kleinen Septime. Auch das unter Nr. 38 angeführte Beethoven'sche Thema hat in seiner ganzen Ausdehnung keinen grösseren Umfang.



Um Abwechslung in die Arbeiten zu bringen, kann der Schüler, nachdem er eine Anzahl einstimmiger Lieder mit Clavierbegleitung componirt hat, auch zweistimmige und späterhin dreistimmige Strophenlieder für Frauen- oder Kinderstimmen mit oder ohne Clavierbegleitung componiren. Alsdann gehe man zu vierstimmigen unbegleiteten Strophenliedern für gemischten Chor und schliesslich zu vierstimmigen Männerchören über. Als Muster von vierstimmigen Strophenliedern für gemischten Chor und für Männerchor führen wir hier nur die herrlichen Mendelssohn'schen Gesänge „O Thäler weit, o Höhen" und „Wer hat dich, du schöner Wald" an. Wir empfehlen aber dem Schüler das eingehende Studium aller guten Musik in diesem Genre. Nur dadurch, dass der Schüler viele vortreffliche Muster verschiedener Meister kennen lernt, wird er sich dagegen verwahren, ein bestimmtes Muster nachzubilden, es bewusst oder unbewusst zu copiren. Auch wird der Kunstjünger, welcher mit gleicher Aufmerksamkeit viele gute Meister studirt, am besten davor bewahrt, einseitig in die Manier eines Meisters zu fallen. Das Wesen irgend einer Compositionsgattung kann dem Schüler wohl niemals durch die Betrachtung eines Werkes von einem Meister gänzlich klar werden. Dies pflegt ihm gemeinhin erst durch das Sichversenken in viele Werke verschiedener Meister aufzugehen.
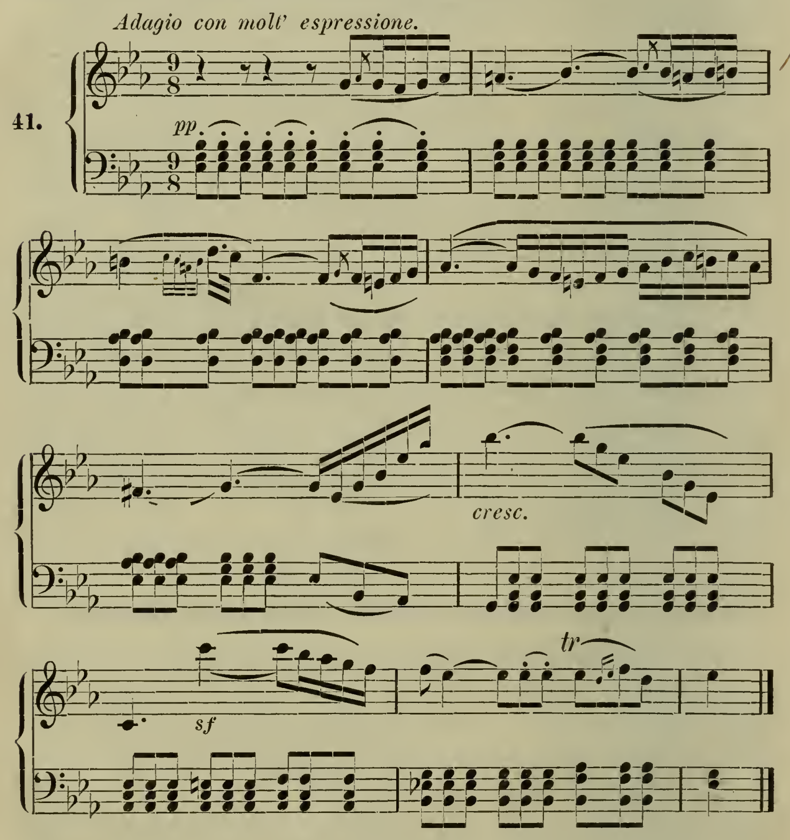
Es erscheint uns umso nothwendiger, diese Warnung hier am Eingange des Lehrbuchs und beim Beginne der compositorischen Studien zu geben, als junge Leute häufig einen „Lieblingsautor" haben, an den allein sie sich am

liebsten anschmiegen wollen. Das ist leicht erklärlich; von den Werken eines Meisters wird der Kunstjünger zuerst am mächtigsten erfasst. Dieser Meister erfüllt ihn derart, dass er für die Werke anderer Meister weniger Empfindung, ja selbst zuweilen Gleichgültigkeit, unter Umständen wohl gar Widerstreben zeigt. Zudem ist jeder Mensch Kind seiner Zeit, und jüngere Leute sind dies in höherem Grade als ältere. Unsere heutigen Kunstschüler werden oft durch die bedeutenden Meister der Gegenwart in so hohem Maasse angezogen und impressionirt, dass sie gegen andere Meister, welche vielleicht nur erst der jüngstvergangenen Kunstepoche angehören, geradezu Widerwillen äussern. Dass die Studien dann einseitig betrieben werden, dass man die hervorragenden Werke grosser Meister links liegen lässt, weil „man sich nicht von ihnen angezogen fühlt," das ist eine häufig genug vorkommende Thatsache, die jeder praktische Lehrer bestätigen wird. Der Kunstjünger aber soll zur Erkenntniss des Schönen in der Kunst erzogen werden. Das, was ihm momentan den grössten Eindruck macht, ist nicht immer das Schönste und Edelste in der Kunst; und selbst, wenn dies der Fall wäre, so muss der Künstler das Gute und Schöne aller Meister und aller Kunstepochen kennen lernen, wenn er selbst sich zu wahrer künstlerischer Höhe aufschwingen will.

Die einfache Liedform in der Instrumentalmusik.

§ 7. Bevor wir den Schüler zu den Formen des durchcomponirten Liedes, der Ballade, der Ariette, Cavatine und Arie führen, wollen wir ihm die Anwendung der einfachen Liedform in der Instrumentalmusik zeigen. Wir finden die Liedform in der Instrumentalmusik zumeist in langsamen Tonsätzen, ferner bei den Themen zu Variationen, dann aber auch in Rondo's, Menuetten und in Finalsätzen angewendet. Seltener begegnen wir ihr in ersten Sätzen grösserer Werke und dann auch nur unter bestimmten Bedingungen z. B. bei langsamen Einleitungen, die dem eigentlichen ersten Satze vorangehen, oder wenn der erste Satz

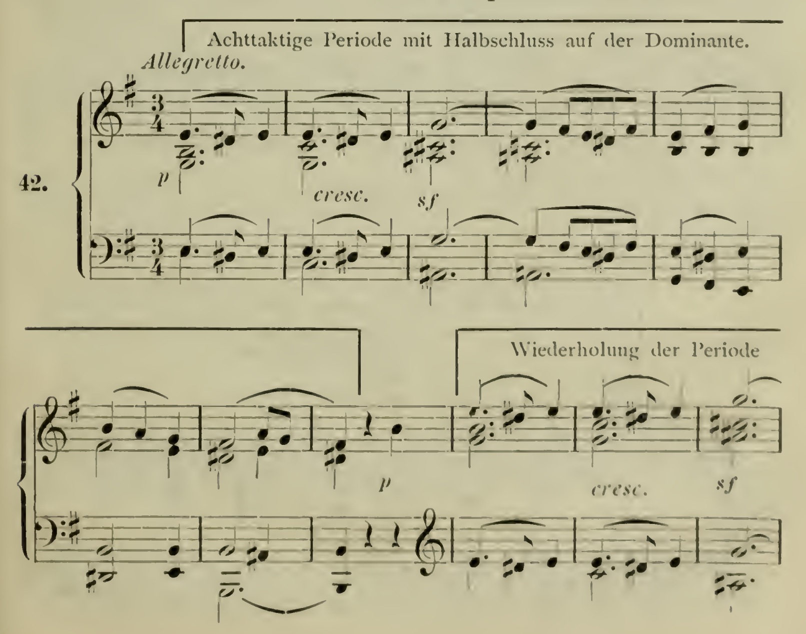
in ruhigem Tempo beginnt, wie z. B. das erste Allegro in Mendelssohn's A moll-Symphonie, oder wenn der ganze erste Satz in langsamen Tempo geht, wie dies bei der Cis moll-Sonate von Beethoven der Fall ist. Wir unterscheiden vier verschiedene Liedformen. Die kleinste derselben wird nur **eine** achttaktige Periode füllen; als ein Beispiel dieser Form setzen wir den Anfang des Adagio's aus der B dur-Sonate, op. 22 von Beethoven hierher:
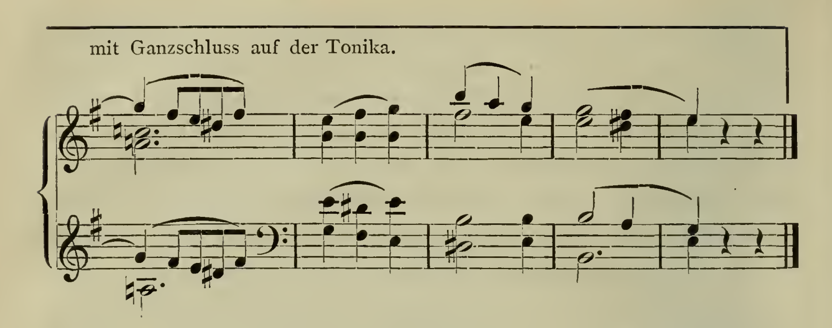


Die auf diese achttaktige Periode folgenden, den Theilschluss bildenden vier Takte sind ein dem Hauptgedanken beigefügter Codalgedanke zum Zwecke eines vollkommenen Abschlusses. Der Hauptgedanke selbst ist innerhalb der ersten Periode vollkommen ausgesprochen.

Die Arbeiten in dieser kürzesten Liedform sind für den Schüler eine schwierige Aufgabe, weil es sich hier darum handelt, in den knappen Rahmen einer achttaktigen Periode einen musikalischen Gedanken vollkommen und klar zur Darstellung zu bringen. Da aber die Nachbildung gerade dieser Liedform sehr lehrreich für den Schüler ist und namentlich seine Erfindungskraft weckt und übt, so können wir die dahinbezüglichen Arbeiten nicht erlassen.
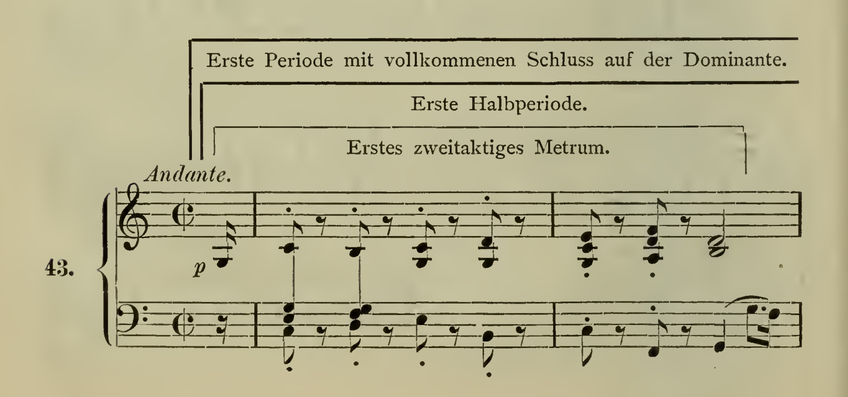
Die zweite Liedform zeigt uns eine achttaktige Periode, welche mit verändertem Schlusse wiederholt wird. In Dur wird der Schluss der ersten Periode — meist ein Halbschluss — häufig auf der Dominante zu bilden sein; in Moll kann er ebensowohl auf der Dominante als in der parallelen Durtonart gebildet werden. Der Schluss der zweiten Periode wird in der Haupttonart gebildet. Wir zeigen ein Beispiel dieser Liedform in dem Anfange des Allegretto der E moll-Sonate, op. 14, Nr. 1, von Beethoven. Die erste Periode endet hier mit einem Halbschlusse auf der Dominante, die Wiederholung derselben Periode bewirkt durch einen Ganzschluss die Rückkehr nach der Haupttonart in E moll.

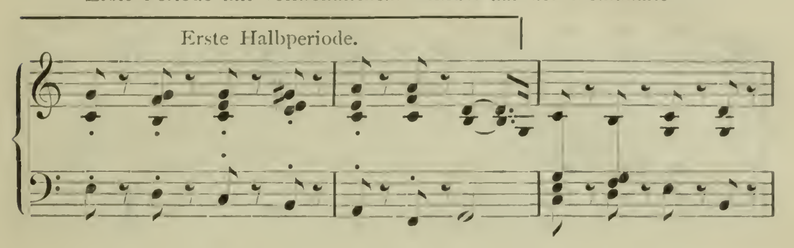


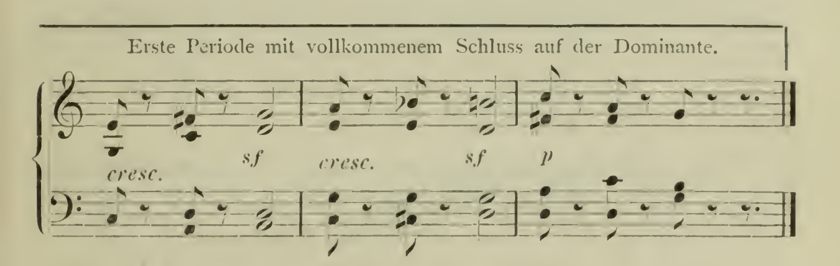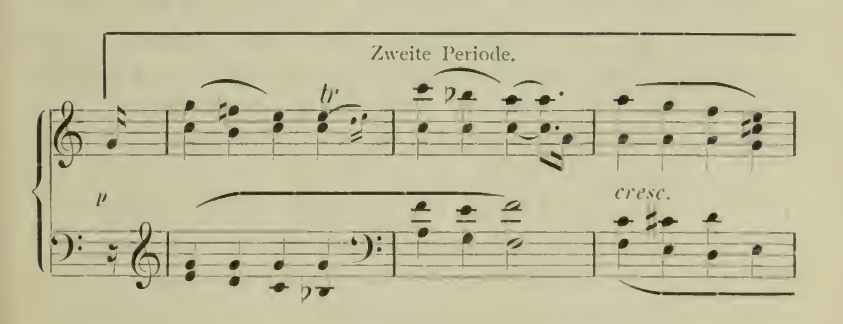


Ein anderes einschlagendes Muster dieser Gattung in der Durtonart kann der Schüler in den ersten 16 Takten des Adagio's der C moll-Sonate, op. 10, Nr. 1 von Beethoven einsehen.
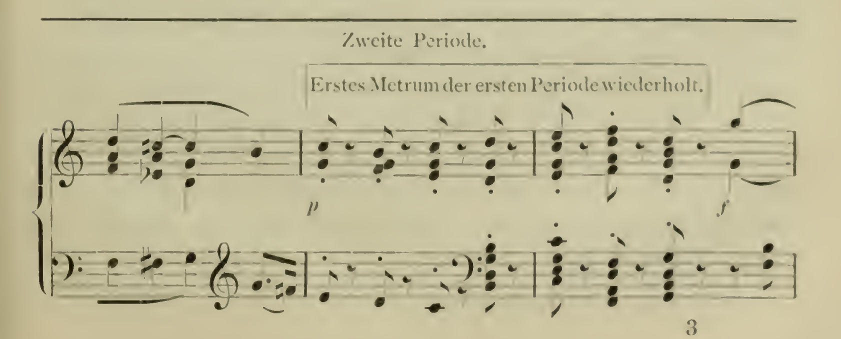
Die dritte Art der Liedform ist die durch zwei verschiedene Perioden gebildete. Die zweite Periode bildet alsdann, wenn sie auch in ihrem zweiten Metrum ein Metrum der ersten wiederholt, stets einen Gegensatz zur ersten. Die erste Periode kann beliebig in der Tonika oder Dominante oder mit einem Trugschlusse auf einer nahverwandten Tonart schliessen; die zweite Periode schliesst in der Tonika. Wir zeigen hier ein derartiges Beispiel. Es ist der Anfang des Andante aus der G dur-Sonate op. 14, Nr. 2 von Beethoven:
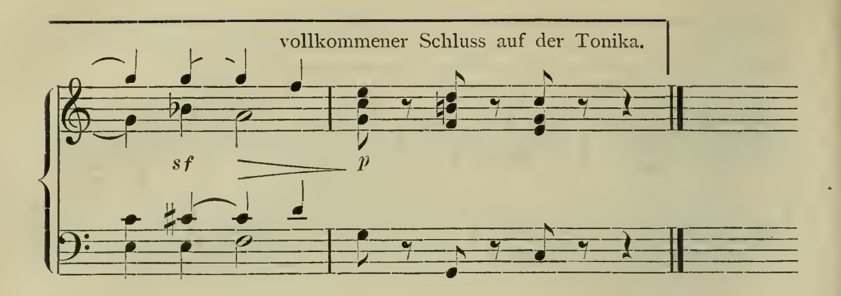



Erste Periode mit vollkommenem Schluss auf der Dominante
Erste Halbperiode.


Erste Periode mit vollkommenem Schluss auf der Dominante.
sf
cresc.
cresc.
sf
p


Zweite Periode.
tr
p
cresc.
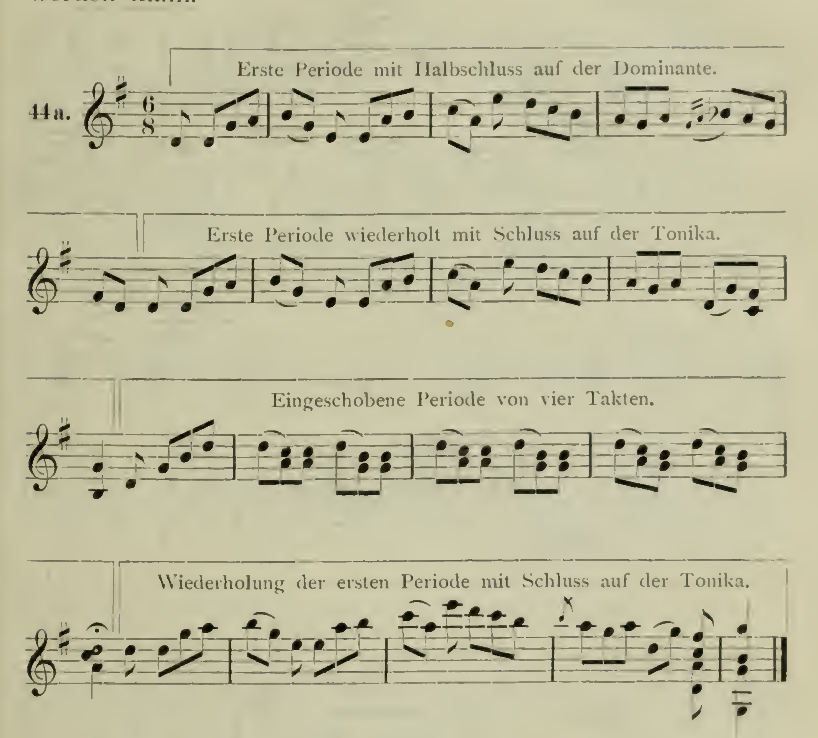

Zweite Periode.
Erstes Metrum der ersten Periode wiederholt.
p
f



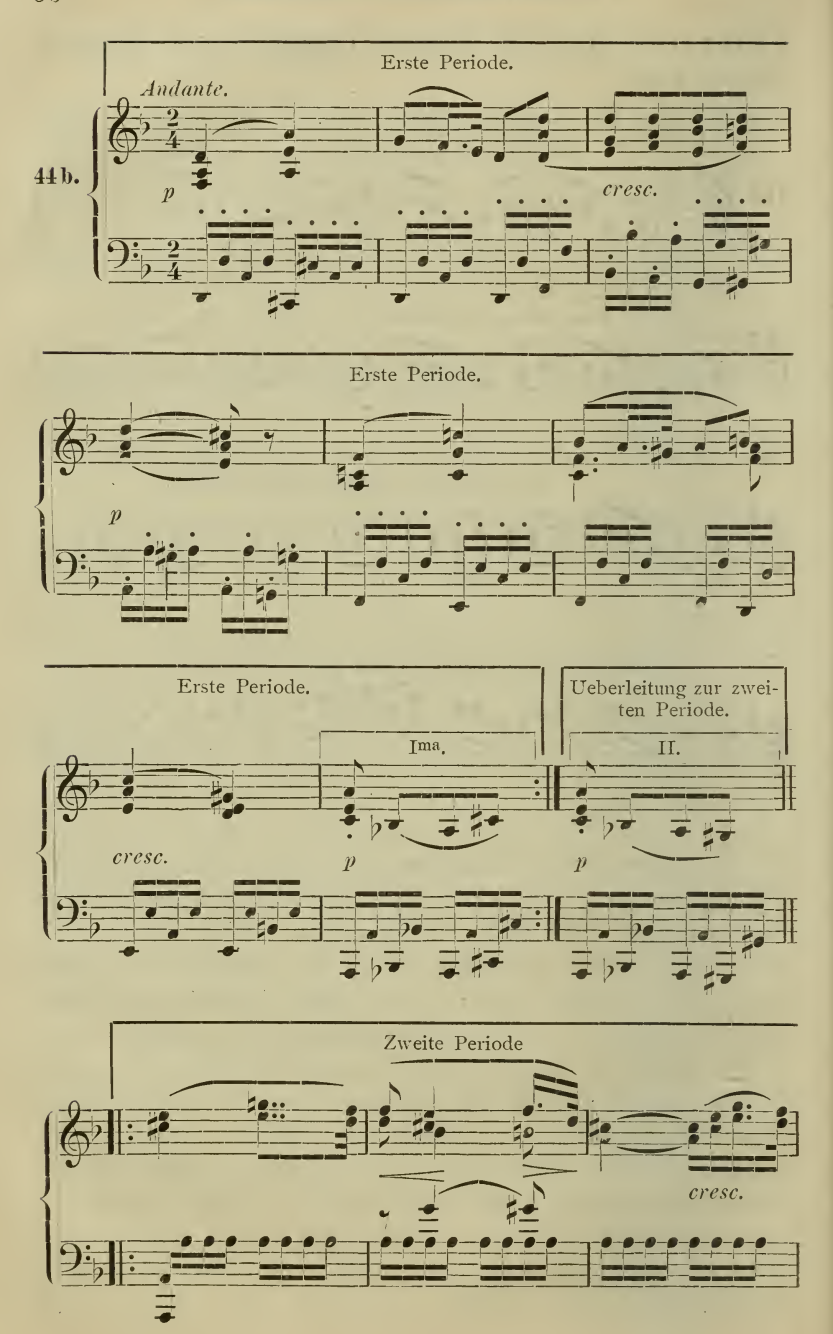
Ein anderes einschlagendes Muster kann der Schüler im Thema des Andante der Beethoven'schen Sonate op. 57 einsehen. Bei diesem Thema schliesst auch die erste Periode in der Haupttonart Des dur.

Die vierte Art der Liedform zeigt sich zusammengesetzt aus je drei oder vier Perioden, von denen die letzte die Wiederholung der ersten mit einem Abschlusse in der Tonart der Tonika bildet. Betrachten wir das Adagio der Sonate pathétique von Beethoven, so finden wir den Hauptgedanken in der ersten Periode von acht Takten ausgesprochen. Diese Periode repetirt ganz getreu in der höheren Octave nur mit reicherer Begleitung ausgestattet. Eine sechstaktige Periode reiht sich daran; in der parallelen Molltonart beginnend, leitet sie nach der Dominante (Es dur) der Haupttonart (As dur) über. Eine zweite sechstaktige Periode leitet nach der Haupttonart zurück, und nun repetirt wieder die erste Periode von acht Takten ganz notengetreu. Wir setzen ein kurzes Beispiel von vier viertaktigen Perioden gebildet, hierher; es ist der Sonate op. 49, Nr. 1 von Beethoven entnommen. Die erste Periode schliesst im vierten Takte mit einem Halbschlusse auf der Dominante und wiederholt, um mit dem Ganzschlusse auf der Tonika zu schliessen. Als verbindendes Mittelglied folgt eine Periode von vier Takten mit Halbschluss auf dem Quintsextakkorde des Dominantseptimenakkordes; dann folgt die Wiederholung der zweiten viertaktigen Periode mit dem vollkommenen Schlusse in der Haupttonart. Dies ist vielleicht das kürzeste Beispiel einer zusammen-
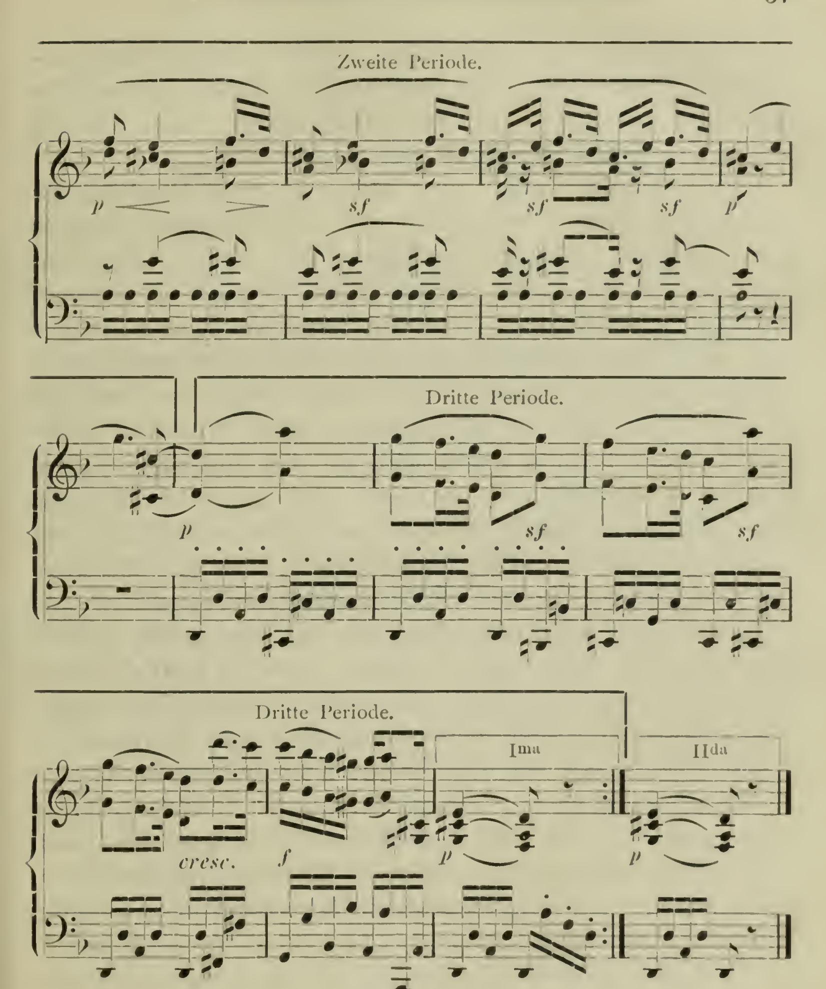
gesetzten dreitheiligen Liedform, das gefunden werden kann.



Die vierte Art der Liedform hat mannigfache Varianten aufzuweisen, wie der Schüler aus den Werken der Meister ersehen kann. Wir wollen hier nur auf einige dieser Varianten hinweisen. So finden wir in dem Andante der Beethoven'schen Sonate op. 28 eine erste Periode von acht Takten, welche in der Dominant-Molltonart schliesst. Die darauf folgende, das Mittelglied bildende Periode von acht Takten bewegt sich unausgesetzt auf dem Dominant-Hauptseptimenakkorde der herrschenden Tonart. Daran reiht sich mit dem Motive der ersten Periode beginnend und aus diesem weitergebildet eine neue dritte Periode, welche in der Haupttonart schliessend, die dreitheilige Liedform ausfüllt. Die Wiederholung der zweiten und dritten Periode ist vorgeschrieben:



44 b.
Erste Periode.
Andante.
p
cresc.
Erste Periode.
p
Erste Periode.
Ueberleitung zur zweiten Periode.
Ima.
II.
cresc.
p
p
Zweite Periode
cresc.



Der zweite Satz der E moll-Sonate, op. 90 von Beethoven beginnt mit einer viertaktigen Periode, die in der höheren Octave repetirt wird. Beide Perioden schliessen in der Haupttonart. An diese zwei Perioden, welche zusammen acht Takte ausfüllen, reiht sich eine zweite Periode von acht Takten in der Tonart der Dominante beginnend und gleichfalls in der Haupttonart schliessend. Auch diese achttaktige Periode wird repetirt, dann folgt die Wiederholung der ersten Periode von vier Takten, welche mit einer kleinen

Variirung beginnend, abermals in der Haupttonart abschliesst. Wir haben hier innerhalb 32 Takten sechs vollkommene Abschlüsse in der Haupttonart. Dies ist ein jedenfalls ziemlich vereinzelt dastehender Fall.

Der Schüler möge nun selbst in den Werken der klassischen Meister möglichst viele einschlagende Muster der kleinen Liedformen aufsuchen und danach Versuche machen, jede der vier verschiedenen Formen in eigenen Arbeiten nachzubilden. Gut und förderlich wird es immer sein, wenn er sich dabei nicht auf frühere Arbeiten stützt, sondern jedesmal etwas Anderes und Neues zu erfinden trachtet. Je mehr der Kunstjünger seine Phantasie anzuregen vermag, um so mehr wird sie sich ausgiebig zeigen. Um die Erfindungskraft anzuregen und um nicht wieder in „alte Gleise“ zu fallen, wechsle man öfter mit Tonart und Taktart der kleinen Sätze. Man versuche auch den Charakter der verschiedenen Stücke dadurch anders zu gestalten, dass man bei einem jeden derselben das Zeitmass anders nimmt. Der Anfänger möge sich vorstellen, dass er bald den Anfang eines seriösen Adagio's im breiten zweitheiligen Takte, bald den Anfang eines heiteren Rondo's oder Menuetts im dreitheiligen Takte zu componireu habe und versuche sich in allen erdenklichen verschiedenartigen Sätzchen dieser Gattungen. Es ist dies allerdings schwieriger, als wenn man dabei schon früher erfundene Melodien mitverwendet, es ist aber auch viel interessanter, lohnender und fördernder, jedesmal einen neuen Stoff zu suchen und zu bearbeiten.

Von den grossen zusammengesetzten zwei- und dreitheiligen Liedformen mit beigefügtem, erweitertem Schlusse, wie wir sie in vielen Adagio's finden, beispielsweise im Adagio der C moll-Sonate von Beethoven, op. 10, Nr. 1, in desselben Meisters Largo aus der D dur-Sonate op. 10, Nr. 3, in den Adagio's der Sonate pathétique, der G dur-Sonate op. 31, Nr, 3, der D moll-Sonate op. 31, Nr. 2 etc., werden wir erst später sprechen. An dieser Stelle wäre das noch verfrüht, und würde nur unsern praktischen Lehrgang und die Uebungen und Arbeiten des Anfängers unterbrechen.

III. Kapitel.

Das Thema mit Variationen.

Verschiedenartige Formen der Variationen.

§ 8. Sowie die Werke der klassischen Meister für uns die Offenbarungen des innersten Wesens der Kunst sind, so sind auch ihre Studien und Vorarbeiten uns eine Richtschnur für das, wie wir selbst studiren sollen, und wie wir unsere Schüler führen sollen, damit sie zu erspriesslichen Zielen gelangen mögen. Nun finden sich gerade unter den Jugendarbeiten Beethoven's, des grössten und erhabensten Tonschöpfers, eine überraschend grosse Anzahl von Variationen, theils über fremde, theils über eigene Themen, und durch die ganze grosse Reihe der unsterblichen Werke dieses Meisters finden wir die Variationenform in den verschiedenartigsten Sätzen auffallend häufig vor. Wenn auch alle anderen klassischen Meister, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann u. a. zahlreiche und herrliche Variationensätze geschrieben haben, so hat doch keiner von ihnen die Variationenform mit so ganz besonderer Vorliebe behandelt, wie gerade Beethoven. Wir finden in den verschiedenartigsten Instrumentalwerken dieses Meisters Variationensätze; ja selbst in dem grossartigen Rahmen der Symphonie verschmäht Beethoven die Variationenform nicht. Dies ist gewiss ein vollgültiger Beweis dafür, dass diese Kunstform eine ebenso hochstehende ist, als jede andere; allerdings wäre dieselbe durch oberflächliche Arbeiten, welche einer nicht längst entschwundenen Zeit angehören, beinahe in Misskredit gerathen. Derartige seichte Fabrikwaare, welche theils Unterrichtszwecken dienen sollte, theils aber darauf berechnet war, die Virtuosität des Ausführenden auf irgend einem Instrumente zu zeigen, werden wir allerdings nicht eine Kunstform nennen, so wenig, als wir gewisse Mode-

Fantasien, die kaum den Namen „Potpourri“ verdienen, Fantasien nennen können. Die Fantasien Bach’s, Mozart’s, Beethoven’s, Mendelssohn’s, Schumann’s u. a. zeigen uns, was wir unter diesem Namen als Kunstform zu betrachten haben.

Mendelssohn und Schumann haben zuerst wieder die Variationenform zu vollen Ehren gebracht; der Erstere mit mit den *variations serieuses*, dem schönsten und bedeutendsten Claviersolowerke des edlen Meisters, der Letztere mit den lieblichen Vaiiationen für zwei Pianoforte. Obschon beide Meister auch andere Variationensätze geschrieben, so erwähnen wir hier zunächst nur die beiden hervorragendsten Werke derselben, weil wir gerade diese Variationen als allgemein bekannt betrachten dürfen.

Wenn wir den Schüler schon nach dem ersten Beginne seiner Studien und Arbeiten zur Composition von Variationen anleiten, so thun wir dies aus folgenden Gründen. Der Anfänger soll nun ein Thema in möglichst vielen Veränderungen bearbeiten. Er wird damit gewissermassen den Anfang zu den sogenannten Durchführungsarbeiten machen; er soll aus ein und demselben Thema eine Anzahl neuer Gestaltungen gewinnen, die aus dem Thema herausgebildet sind. Dabei bewegt er sich innerhalb einer Variation immer noch in den Grenzen einer engen, von ihm leicht zu überblickenden Form, während ihm doch die Zahl der aufeinanderfolgenden Variationen ein grösseres Ganzes darstellt. Selbstverständlich dürfen die einzelnen Variationen nicht willkürlich neben einander gestellt sein; es muss sich die eine der anderen natürlich anfügen, und das Ganze sich künstlerisch abrunden. Wie dies zu thun sei, werden wir durch die Betrachtung klassischer Variationenwerke klar zu legen versuchen. Zuerst aber wollen wir darauf aufmerksam machen, dass wir zwei verschiedene Arten von Variationen zu unterscheiden haben; 1) solche, bei denen die Melodie des Thema’s nur sehr wenig durch den Rhythmus verändert, in allen Variationen ganz bestimmt erkennbar bleibt, in welchem Falle auch die Harmonie sich grösstentheils gleich bleibt, und 2) solche,

in denen die Melodie des Thema's auch den Stoff zu neuen **melodischen** Gebilden liefert, welche oft sich derart anders als das Thema gestalten, dass man dieses in der Variation kaum noch als den treibenden Keim des aus ihm Hervorgegangenen zu erkennen vermag.
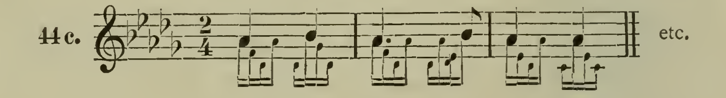
Wir beschäftigen uns zunächst mit der ersten, der leichter zu gestaltenden Variationenform. Als ein leuchtendes Beispiel, dass auch in dieser Gattung die herrlichsten Kunstgebilde geschaffen worden sind, führen wir hier die Variationen aus der Sonata appassionata op. 57 von Beethoven an. Ehe wir uns jedoch zur Betrachtung derselben wenden, müssen wir einige Worte über die zu Variationen geeigneten Themen sagen.

Das Thema.

§ 9. Dass man auch aus einem Thema von nur acht Takten Ausdehnung einen grossartigen Variationensatz bilden könne, hat Beethoven in den C moll-Variationen auf's Glänzendste und Erhabenste dargethan. Im Allgemeinen aber werden sich Themen von zwei achttaktigen Perioden als die geeignetsten erweisen. Zuweilen werden es auch Themen mit drei Perioden sein; in diesem Falle wird aber wohl immer die dritte Periode die Wiederholung der ersten sein, wie z. B. beim Thema der Variationen, welche den ersten Satz der As dur-Sonate, op. 26 von Beethoven bilden. Längere Themen erweisen sich im Allgemeinen weniger für die eigentliche Variationenform geeignet. Das Thema soll kurz und leicht fasslich sein und einen musikalischen Gedanken klar und bestimmt aussprechen. Die Kürze des Thema's bedingt in den meisten Fällen eine Wiederholung der Perioden, welche die Theile des Thema's bilden. Durch die Wiederholung der Theile prägt sich dem Hörer die Melodie des Thema's sicher ein, er vermag dasselbe späterhin leichter in den verschiedenen Variationen heraus zu erkennen. So stellt Beethoven die Themen seiner Variationen in den Sonaten op. 57, op. 109, op. 111 und in
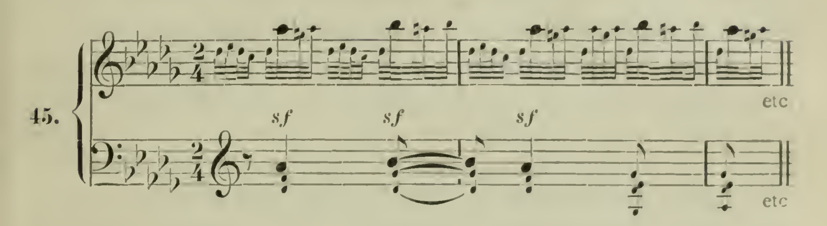
vielen anderen Werken als Melodien von zwei Perioden zu je acht Takten auf, deren jede einen Theil des Thema's bildet; die Wiederholung eines jeden Theiles ist vorgeschrieben.

Betrachten wir jetzt die Variationen aus der obenerwähnten Sonate op. 57, so sehen wir eine grossartige, erhabene, pathetische Melodie, die nur auf wenige Töne gebaut, den Umfang einer Octave nicht überschreitet. Die zweite Periode des Thema's bildet in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung einen entschiedenen Gegensatz zur ersten; nur die Schlusstakte beider Perioden sind gleich gebildet. In den Variationen ist die Melodie so wenig verändert, dass sie allenthalben deutlich erkennbar bleibt. Die Variationen sind nur durch die veränderte Bewegung der Begleitung hervorgebracht; auch die Harmonie bleibt meist die gleiche. Die erste Variation zeigt uns Melodie und Harmonie in gleichmässigen abgestossenen Noten, theils Achteln, theils Sechszehnteln, während der Bass im gehaltenen, den Achteln gegenüber synkopirten Noten nachschlägt. Die zweite Variation zeigt uns in Sechszehntelbewegung die Melodie des Thema's ganz klar in den Spitzen der gebrochenen Sechszehntel-Akkordfiguren. Wir kennzeichnen dieselbe folgendermassen:

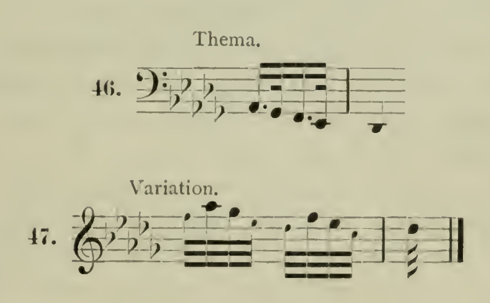


Die Bewegung in dieser Variation ist eine der ersten gegenüber doppelt beschleunigte. Alsdann folgt in abermals doppelt beschleunigter Bewegung mit Zweiunddreissigstel-Noten begleitet das Thema, vorwiegend durch Synkopirung verändert, sonst aber in der ersten Periode die Töne der Melodie des Thema's getreu wiedergebend. Bei der Wiederholung der ersten Periode tritt uns im ersten und zweiten Takte die Melodie des Thema's in den synkopirten Noten der linken Hand und in den Zweiunddreissigstel-Figuren der rechten Hand entgegen; beim vierten Achtel des zweiten

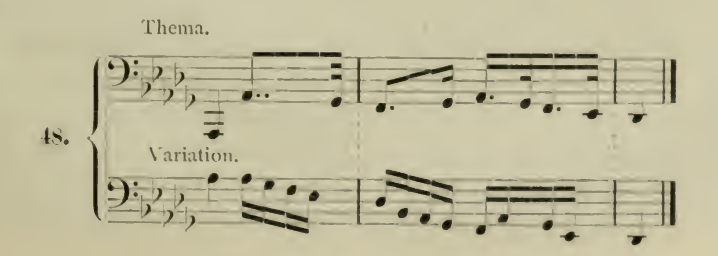
Taktes aber erscheint sie nur in den Spitzen der Zweiunddreissigstel-Figuren. Wir kennzeichnen dieselbe hier folgendermassen:



Den Eintritt des Thema's in der linken Hand hebt Beethoven noch ganz besonders durch die scharfen Sforzato-Accente hervor. Die Verbindung der Repetition der ersten Reprise lässt uns ebenfalls deutlich die Bassfigur des Thema's erkennen.



Am Schlusse dieser dritten Variation bringt Beethoven das Thema ganz wie am Anfange in gehaltenen Noten; nur der Bass wird im dritten und vierten Takte zu einer Sechszehntelfigur ausgebildet, die aber ebenfalls die Töne des Thema's deutlich erkennen lässt:



In ähnlicher Weise geschieht dies im siebenten und achten Takte; die Periode repetirt nicht. An sie reiht sich fast ganz unverändert die zweite Periode des Thema's, welche nicht abschliesst, sondern mit dem verminderten Septimenakkorde den Uebergang zum Finale vermittelt.

Dieses Wiederbringen des Thema's in der ersten ruhigen Bewegung nach den verschiedenartig beschleunigten Bewegungen in den Variationen, oder mindestens eine Rückkehr zu ruhigerer Bewegung, als sie in der letzten Variation vorhanden war, finden wir sehr häufig, und es macht jedesmal einen wohlthuenden Eindruck. Wir erinnern hier nur an die Variationen im B dur-Trio von Beethoven, op. 97, wo das Thema — mit einigen harmonischen Veränderungen — im „tempo I^{mo}" wiederkehrt, und der Satz dann im gleichen Zeitmasse in ruhiger Achteltriolen-Bewegung zu Ende geführt wird. Dem auch nur einigermassen in der musikalischen Literatur Bewanderten werden sofort viele derartige einschlagende Beispiele in die Erinnerung kommen. Es ist daher unnöthig, hier deren mehr anzuführen.

Die Aufgabe des Schülers besteht jetzt darin, eine Anzahl Variationen über ein gegebenes Thema derart zu componiren, dass die Variationen zunächst durch Veränderung des Rhythmus und der Bewegung gebildet werden, die Melodie des Thema's aber nicht in auffallender Weise oder gar bis zur Unkenntlichkeit verändert wird. Wir halten es in diesem Falle für besser, dem Schüler ein Thema zu geben, als es ihn selbst erfinden zu lassen. Der Anfänger soll daran lernen, wie er aus einem vielleicht recht anspruchslosen Stoffe durch Veränderung des Rhythmus und der Bewegung allerhand andersartige Gebilde heraus gestalten kann. Man wolle diese Uebung ja nicht etwa als eine unnütze, zeitraubende, mehr oder weniger mechanische und geistlose Spielerei betrachten; derartige Arbeiten werden stets eine vortreffliche technische Compositionsübung sein, und auch hier schon wird der Begabte Gelegenheit finden, Geschmack, Feinsinn, Gestaltungskraft und Sinn für Wohlklang an den Tag zu legen. Selbstverständlich darf der Kunstjünger solche Arbeiten nicht als trockene Schul-

exercitien betrachten, er soll vielmehr jederzeit und bei jeder Aufgabe bemüht sein, das ihm Bestmöglichste zu geben. Als Themen zu Variationen wähle man zuerst Volkslieder, deren Melodien zwei achttaktige Perioden bilden, z. B. „Hoch vom Dachstein", „Morgen muss ich fort von hier" u. a. Späterhin erst erfinde der Schüler eigene Themen zu Variationensätzen des besprochenen Genre's.
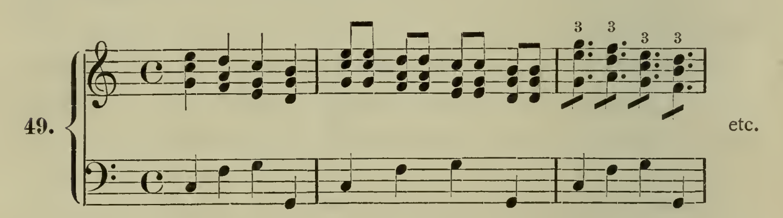
Bedeutendere Variationenformen.

§ 10. Grössere Ansprüche an die Fantasie des Schaffenden macht die zweite obenerwähnte Form der Variationen, in welcher aus der Melodie des Thema's andere melodische Gebilde herausgestaltet werden. In solchen Variationensätzen findet sich meist auch ein häufiger Wechsel der Tonart und der Taktart vor; auch pflegt in denselben, falls das Stück in einer Durtonart geschrieben ist, eine der Variationen in Moll (besonders noch mit „Minore" bezeichnet) vorzukommen. Ist die Composition in einer Molltonart geschrieben, so tritt der umgekehrte Fall ein; mindestens eine der Variationen behandelt das Thema in Dur, und diese Variation wird dann meist mit dem Worte „Maggiore" gekennzeichnet. Gegen den Schluss einer längeren Reihe von Variationen erscheint zuweilen eine Fuge oder ein Fugato. In den Variations serieuses von Mendelssohn findet sich eine solche fugirte Variation ausnahmsweise mitten im Stücke vor. Selbstverständlich wird man niemals das ganze Thema der Variationen, ja nicht einmal eine ganze Periode desselben als Thema zur Fuge benutzen können, da metrisch gegliederte längere Themen sich für die Composition einer Fuge oder eines fugirten Sätzchens als wenig geeignet erweisen. Man entnehme alsdann dem Thema der Variationen nur ein charakteristisches Motiv, am Besten das Anfangsmotiv und bilde aus demselben ein geeignetes Fugenthema. Mit dem fugirten Satze aber soll man die Variationen nicht abschliessen, denn der strengere polyphonische Stil der Fuge darf nur als Abwechslung in den Variationen dienen. Schliessen soll man in dem freien Stile, in welchem das

Thema und das ganze Stück concipirt ist. Auch ein canonisches Sätzchen wird inmitten einer Anzahl im freien Stile geschriebener Variationen eine angenehme Abwechslung geben.

Der Schluss der Variationen.

§ 11. Da wir hier uns zum ersten Male mit einem längeren, wenn auch aus mehreren oder vielen kleinen Sätzen bestehenden Tonstücke beschäftigen, so müssen wir noch Einiges über den Schluss im Allgemeinen und über die den Schluss bildenden Finalvariationen im Besonderen beifügen. Jedes Musikstück soll ausklingen, es soll durch seinen Schluss dem Hörer die Vollbefriedigung eines gänzlichen Abschlusses hervorrufen. Es darf nicht plötzlich abbrechen, und ein nicht genügend langer Schluss würde selbst den Reizen eines sonst sehr schönen Müsikstückes oder Satzes einen wesentlichen Abbruch thun. In moderner italienischer Musik findet man häufig die öftere Wiederholung der Hauptkadenz, meist mit in den Wiederholungen beschleunigter Bewegung vor.



Es ist dies eine vielleicht sehr gewöhnliche, jedoch sehr geeignete Art, das Gefühl des vollkommenen Abschlusses beim Hörer hervorzurufen. Jedenfalls erhellt uns aus dieser Manier, dass das Bedürfniss eines vollkommenen Abschlusses ein geradezu unabweisbares ist. Grössere Musiksätze, besonders aber Finalsätze bedingen sogar eine mehr oder minder selbstständige Coda*). Wichtigster Zweck der
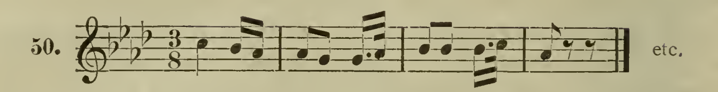
*) Auf die Coda in grösseren Sätzen werden wir bei der Lehre von der Sonate zurückkommen. Die grosse ausgeführte Coda ist eigentlich erst durch Beethoven eingeführt worden. Wir begegnen derselben in ihren Anfängen

Coda ist immer das Ausklingen des Satzes, die Befriedigung des Bedürfnisses nach vollkommenen Schlusse. Betrachten wir das Finale der C moll-Symphonie von Beethoven, so finden wir die eigentliche Coda ihr Tempo beschleunigend in ein Presto übergehend, das mit der obenerwähnten Art italienischer Schlüsse durch Wiederholung der Hauptcadenz eine gewisse Verwandtschaft zeigt. In den ersten 16 Takten dieses Presto finden wir nur die Harmonien der Tonika und der Dominante. Dann wiederholt innerhalb 12 Takte ein Halbschluss auf der Dominante. Die erste Wiederholung der den Halbschluss bildenden vier Takte zeigt eine beschleunigte Bewegung, die zweite Wiederholung beschleunigt die Bewegung noch mehr. Die nun folgenden mit dem Anfangsmotive des Thema's anhebenden 26 Takte zeigen keine anderen Harmonien, als die der Tonika und der Dominante. Die letzten 29 Takte der Symphonie geben nur den C dur-Dreiklang, der im letzten Takte durch das unisono C ausklingt. Das ganze Presto stellt nichts anderes dar, als eine einzige riesige Schlusskadenz, wie sie Beethoven für den colossalen Bau des Riesenwerkes nothwendig hielt.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu dem Finale der Variationenform zurück, so finden wir, dass eine jede letzte Variation meist länger ist, als irgend eine der vorangegangenen, weil ihr ein verlängerter Schluss beigegeben ist, falls der Satz vollkommen abschliesst und nicht, wie bei den oben analysirten Variationen der Sonata appassionata in einen andern Satz überleitet. Doch zeigt auch die letzte Variation im B dur-Trio, op. 97 von Beethoven einen verlängerten Schluss, obwohl der Variationensatz in's Finale überleitet und von diesem nicht getrennt werden soll. Eine ganz bestimmte, sich von der letzten Variation abhebende, wenn auch nur kleine Coda, zeigt der erste Satz der As dur-

zwar auch schon bei Mozart und Haydn; Beethoven hat aber doch erst damit den Schlussstein zum Ausbau der klassischen Kunstformen geliefert, und Coden, wie die der ersten Sätze in der A dur-Symphonie, in der neunten und in vielen anderen seiner Werke sind vor ihm niemals geschrieben worden.

Sonate, op. 26, von Beethoven, in den letzten 16 Takten. Der Gedanke:



tritt ganz neu hinzu; er ist dem Thema oder einem Motive desselben gar nicht einmal entnommen, er reiht sich dem Satze nur an; es ist ein ganz selbstständiger Codalgedanke zum Zwecke den Schluss vorzubereiten, ihn zu verlängern und den Satz ausklingen zu lassen.

Dies ist jedoch keineswegs nöthig; der Schüler achte nur darauf, seine letzte Variation nicht in der Weise abschliessen zu lassen wie die vorhergehenden, auf welche ja immer noch eine andere folgte. Er verlängere den Schluss der letzten Variation, wie es sich eben am Besten schicken wird. Es kann dies durch Wiederholung der Hauptschlusskadenz in verschiedenartigen Rhythmen innerhalb gewisser Passagen, durch sinnreiche Veränderungen der Wiederholungen der Hauptkadenz oder durch Hinzufügung eines selbstständigen Schlusses mit einem Codalgedanken geschehen. Das Gefühl für das Richtige und Ebenmässige kann allein den Ausschlag geben, wie lang der Schluss des Satzes sein soll. Der Schüler wird anfangs zu wenig, späterhin vielleicht zu viel thun; nach und nach aber wird er sich über Mass und Verhältniss des Schlusses klar werden, zumal wenn er fleissig und aufmerksam die Schlussvariationen der klassischen Meister in ihren dahinbezüglichen Werken betrachtet

Freie Variationenform.
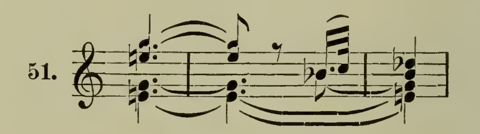
§ 12. Es bleibt uns noch übrig eine dritte und letzte zumeist nur von Beethoven angewendete Form der Variation in Betracht zu ziehen. Wir werden dies aber hier nur ganz allgemein thun und bei der Betrachtung des langsamen Satzes in Sonatenform darauf zurückkommen, da dem Anfänger Arbeiten in dieser Form nicht zugemuthet werden

können. Es ist das diejenige Form von Variationen, in der dieselben nicht abgesondert von einander, sondern durch freie Zwischensätze mit einander verbunden sind. Wir führen hier des Beispiels halber den langsamen Satz der fünften Symphonie von Beethoven an und analysiren ihn zum Zwecke der Veranschaulichung dem Schüler. Das Erste, was bei der Betrachtung des beregten Andante in's Auge fallen wird, ist, dass nicht nur ein Thema, sondern deren zwei im Satze mehrfach variirt wiederkehren. Jedoch ist das erste Thema in der Variirung vor dem zweiten wesentlich bevorzugt.

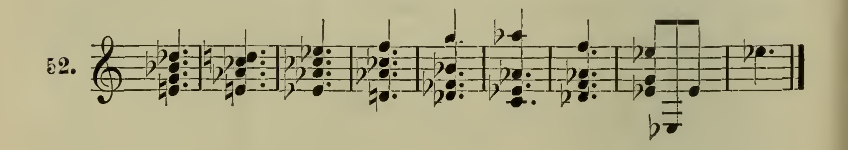
Das Andante beginnt mit einer Melodie, welche in den ersten acht Takten vom Basse allein begleitet wird. Das letzte Metrum der Periode mit dem dritten Achtel des sechsten Taktes beginnend und mit dem ersten Achtel des achten Taktes schliessend, wird alsdann in zwei weiteren Takten mit voller Harmonie repetirt, so dass wir eine verlängerte Periode von zehn Takten erhalten. Die zweite Periode beginnt mit dem dritten Achtel des zehnten Taktes und wiederholt ihr erstes viertaktiges Metrum mit einer kleinen melodischen Variante. Die Harmonie bleibt im zweiten Metrum dieselbe wie im ersten. Die Schlusskadenz vom achten zum neunten Takte wird in den folgenden Takten noch zweimal wiederholt und mit der Wiederholung des As dur-Akkordes im elften und zwölften Takte schliesst das Thema ab. Mit dem Auftakte des dritten Achtels im zwölften Takte hebt das zweite Thema in As dur an. Nach dem vorangegangenen vollkommenen Abschlusse können wir dieses Thema keinesfalls als eine Fortführung des ersten Thema's auffassen, obschon es zuerst in der Haupttonart auftritt und mit einem dem ersten Thema nachgebildeten punktirten Auftakte anhebt. Schon im achten Takte sind wir in der Tonart der oberen grossen Terz C dur, in welcher Beethoven sehr häufig das zweite Hauptthema einzuführen pflegt.*) Dieses Thema tritt mit voller Harmonie und einer

*) Man vergleiche die zweiten Themen in den ersten Sätzen der Sonaten op. 31, Nr. 1, op. 53 und anderer Werke Beethoven's.

begleitenden Bewegung von Sechszehnteltriolen auf, welche gleichzeitig schon eine Variante zur Melodie bildet. Die Bewegung hört im vierten Takte auf; hier tritt jener wunderbar wirkende verminderte Septimenakkord im Pianissimo zuerst auf, der sich im siebenten Takte in den übermässigen Terzquintsextakkord auf As umwandelt und nach der Tonart C dur überleitet. Nunmehr erscheint das zweite Thema im strahlenden Fortissimo der Trompeten, Hörner und Oboen, die Violinen und Violen variiren es in derselben Bewegung, wie es vorher die Violen allein gethan. Das Thema zeigt einen Anhang von zwei Takten und lässt die Terz:



nachhallen, worauf der analoge Nachsatz auf dem verminderten Septimenakkorde E, G, B, Des eintritt. Dieser Nachsatz führt, wesentlich erweitert, durch die Akkorde:



zu dem Dominantseptimenakkord von As dur zurück und nun beginnt die erste Variation der ersten zehntaktigen Periode des ersten Thema's in Sechszehntelnoten unter der gehaltenen Clarinettstimme, welche im siebenten Takte an der Bewegung mit theilnimmt. Die zweite Periode zeigt nur in den Sechszehntelnoten des Flötensolos eine kleine Variante, ist sonst aber ganz so wie das erste Mal wiedergegeben. Hieran knüpft sich das zweite Thema mit der beschleunigten und gleichzeitig das Thema variirender Be-

wegung der Bratschen in Zweiunddreissigstelnoten wiederum in As dur anhebend. Im fünften Takte dieser Variation des zweiten Thema's erklingt in den zweiten Violinen und in den Bratschen jenes geheimnissvoll erzitternde A.

53. 

Der Uebergang nach C dur und die Fortführung des Thema's in dieser Tonart werden ganz in der gleichen Weise wie das erste Mal bewirkt, nur mit dem Unterschiede, dass die begleitende und gleichzeitig variirende Bewegung in den Violinen und Bratschen eine durch die Zweiunddreissigstelnoten beschleunigtere ist. Dem unter Nr. 53 gezeigten A entsprechend, tritt dieselbe Bewegung während der Modulation nach dem Dominantseptimenakkorde in den Violencellen auf. Hier schliesst sich die zweite Variation der ersten achttaktigen Periode (ohne die Verlängerung von zwei Takten) an. Wie in der ersten Variation übernehmen abermals Violoncelle und Bratschen die variirende Bewegung. Die bei der ersten Variation der Clarinette übertragene obligate Stimme ist hier der ersten Flöte, der Oboe und dem Fagotte gegeben. Mit dem achten Takte beginnt eine Repetition dieser Variation der ersten Periode. Die ersten Violinen wiederholen fast notengetreu die variirende Bewegung, welche eben zuvor die Celli und Bratschen hatten. Mit nur ganz geringen Abweichungen, (vermuthlich der leichteren Ausführbarkeit halber geschrieben) übernehmen alsdann die Violoncelle und Contrabässe eine zweite Wiederholung der Variation, welche mit einem Halbschlusse auf der Dominante endet. Nach der Fermate beginnt ein freies Zwischenspiel, zu welchem das Anfangsmotiv des ersten Thema's, ohne den punktirten Rhythmus beizubehalten, den Stoff leiht. Das Zwischenspiel leitet in das zweite Thema, welches jetzt gleich in C dur und ohne andere Bewegung, als wie sie in der Melodie des Thema's selbst enthalten ist, auftritt. Nunmehr folgt nach kurzer Ueberleitung die dritte

Variation der ersten Periode des ersten Thema's als „Minore“ in As moll durch zehn Takte; eine vierte Variation, die erste Periode frei kanonisch behandelnd, folgt dem „Minore“ nach kurzem Zwischenspiel wieder in Dur. Die zweite Periode ist nicht variirt angefügt. Nunmehr wird vom Più moto an der Schluss des Andante gebildet, das offenbar den Charakter eines zwei variirte Themen enthaltenden Satzes an sich trägt. Auch andere langsame Sätze finden sich in dieser Form vor; z. B. das Adagio aus der neunten Symphonie. Dem Schüler wird die vorstehende Analyse des Andante aus der fünften Symphonie genügen, um eine klare Anschauung dieser nur selten vorkommenden Variationenform zu erhalten. Dahinbezügliche Arbeiten sind — wie schon oben gesagt wurde — vom Anfänger durchaus nicht zu fordern.

IV. Kapitel.

Die Tanzform.

Der Alternativsatz.

§ 13. Die Tanzform ist aus der dritten und vierten Liedform hervorgegangen. Sie weist jedoch gemeinhin eine Zusammenstellung von zwei verschiedenen Sätzen in Liedform auf, deren zweiter oder Alternativsatz (Abwechslungssatz) das Trio genannt wird. Der Hauptsatz muss unter allen Umständen stets nach dem Trio wiederholt werden, auch selbst, wenn das Trio in derselben Tonart geschrieben ist wie der Hauptsatz. Kürzere Tanzformen, welche nur Stücke oder Stückchen von zwei, gleichviel ob in zwei oder vier Perioden gebildeten Theilen geben, können wohl dem praktischen Zwecke des Gebrauchs zum Tanze dienen; sie werden aber

durch ihre gar zu knappe Form niemals befriedigend wirken können. Kurze Tänze in nur zwei Theilen ergeben erst dann ein Musikstück, wenn deren mehrere auf einander folgend, ein zusammenhängendes Ganzes bilden. So überaus lieblich und reizvoll auch die Schubert'schen vierhändigen Walzer sind, so wird einer davon allein gespielt, doch niemals eine vollbefriedigende Wirkung machen können. Hintereinander vorgetragen aber bilden sie dem Hörer ein Ganzes. In den Werken älterer Meister finden sich häufig zweitheilige Tanzformen vor; wir sehen dieselben in Sarabanden, Giguen, Couranten etc. Aber diese zweitheiligen Stücke sind alsdann nur Theile einer Suite (Folge) von Stücken. Findet sich ein solcher Satz, z. B. eine Gigue am Schlusse einer Suite vor, so pflegt jeder der beiden Theile meist weiter ausgeführt zu sein. Wie sehr das Bedürfniss nach Wiederholung des ersten Satzes vorhanden, ersehen wir bei zwei hinter einander stehenden mit Gavotte I und Gavotte II bezeichneten Stücken aus der sich hinter der zweiten Gavotte befindlichen Bemerkung, dass die erste nach der zweiten zu wiederholen sei. Es ist klar, dass hier die zweite Gavotte das Trio der ersten bilden soll.

In der Tanzform sind nicht nur alle wirklichen beim Tanze zu gebrauchenden Stücke, als da sind, Walzer, Tyrolienne, Galopp, Menuett etc., sondern auch die in der Haus-, Kammer- und Concertmusik allein vorkommenden Musikstücke, das Scherzo, das Impromptu, das Capriccio etc. geschrieben. Auch der Marsch hat keine andere Form als die oben bezeichnete. Betrachten wir diese Form näher, so finden wir in den allermeisten Fällen, dass der Alternativsatz, das Trio kürzer ist als der Hauptsatz. Selten ist er von gleicher, niemals von längerer Dauer. Um dem Schüler die Form möglichst klar zu veranschaulichen, führen wir ihm hier das Menuett aus der Es dur-Symphonie von Mozart an. Der erste Theil des Hauptsatzes besteht aus zwei Perioden von je acht Takten, deren erste aus zwei viertaktigen Metren, die zweite aus vier zweitaktigen zusammengesetzt ist. Der Theil schliesst in der Tonart der Dominante vollkommen ab.

I. Theil.

I. Periode.

1. Metrum.

54.

I. Theil.

I. Periode. II. Periode.

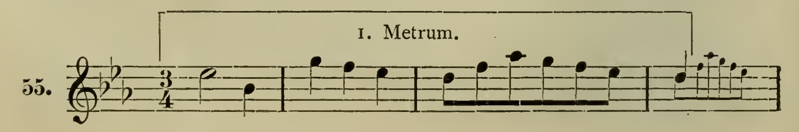
2. Metrum. 1. Metrum.

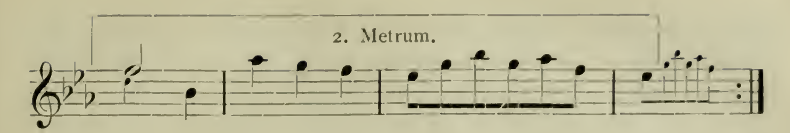
I. Theil.

II. Periode.
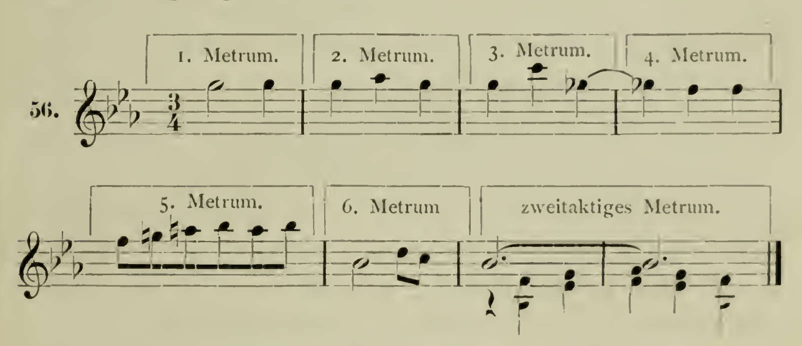
2. Metrum. 3. Metrum. 4. Metrum.

Der zweite Theil besteht aus einer Periode von acht Takten, auf welche der ganze erste Theil jedoch mit verändertem Schlusse, in die Tonart der Tonika zurückführend, beigefügt ist. Die letzte Periode ist zum Zwecke der Verstärkung des Schlusses um vier Takte erweitert. Darauf folgt das Trio, dessen erster Theil nur aus einer Periode von acht Takten besteht; dieselbe zeigt am Schlusse des ersten viertaktigen Metrum einen Halbschluss auf der Dominante, das zweite Metrum schliesst in Es dur nicht eigentlich ab,





sondern wendet sich bei der Repetition des Theiles wieder in den Anfang desselben, nach der Repetition sogleich in den zweiten Theil des Trio's übergehend, der in melodischer und harmonischer, rhythmischer und metrischer Beziehung einen Gegensatz zum ersten Theile bildet. Wir sehen hier in den ersten sechs Takten lauter kleine eintaktige Metra, denen zur Vervollständigung der Periode ein zweitaktiges Metrum beigefügt ist:



Die Periode endet, genau genommen, auf dem ersten Viertel des siebenten Taktes; die letzten beiden beigefügten Takte bilden die Ueberleitung zur Periode des ersten Theiles vom Trio, welcher hinzugefügt nunmehr den zweiten Theil des Trio's vervollständigt. Alle Theile des Hauptsatzes und des Trio's werden wiederholt. Nur bei der Repetition des Hauptsatzes nach dem Trio fällt die Wiederholung der Theile weg.
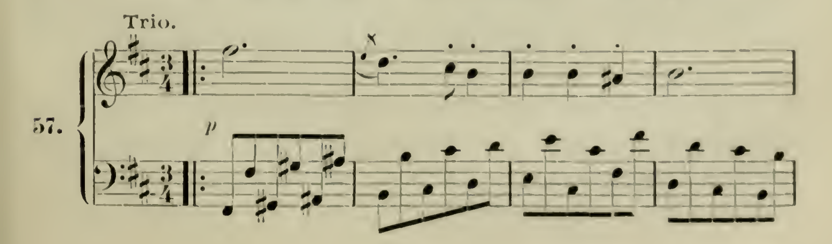
Dieses Mozart'sche Menuett mag als Musterbeispiel der Tanzform im kleinen Rahmen dienen. So kurz es auch ist, so ist es dennoch ein in sich selbstständiges Musikstück, das durch die viertaktige Verlängerung der zweiten Periode des zweiten Theiles vom Hauptsatze vollkommen befriedigend abschliesst. Theilweise liegt der Grund der Vollbefriedigung, welche wir durch dies Menuett erhalten, auch
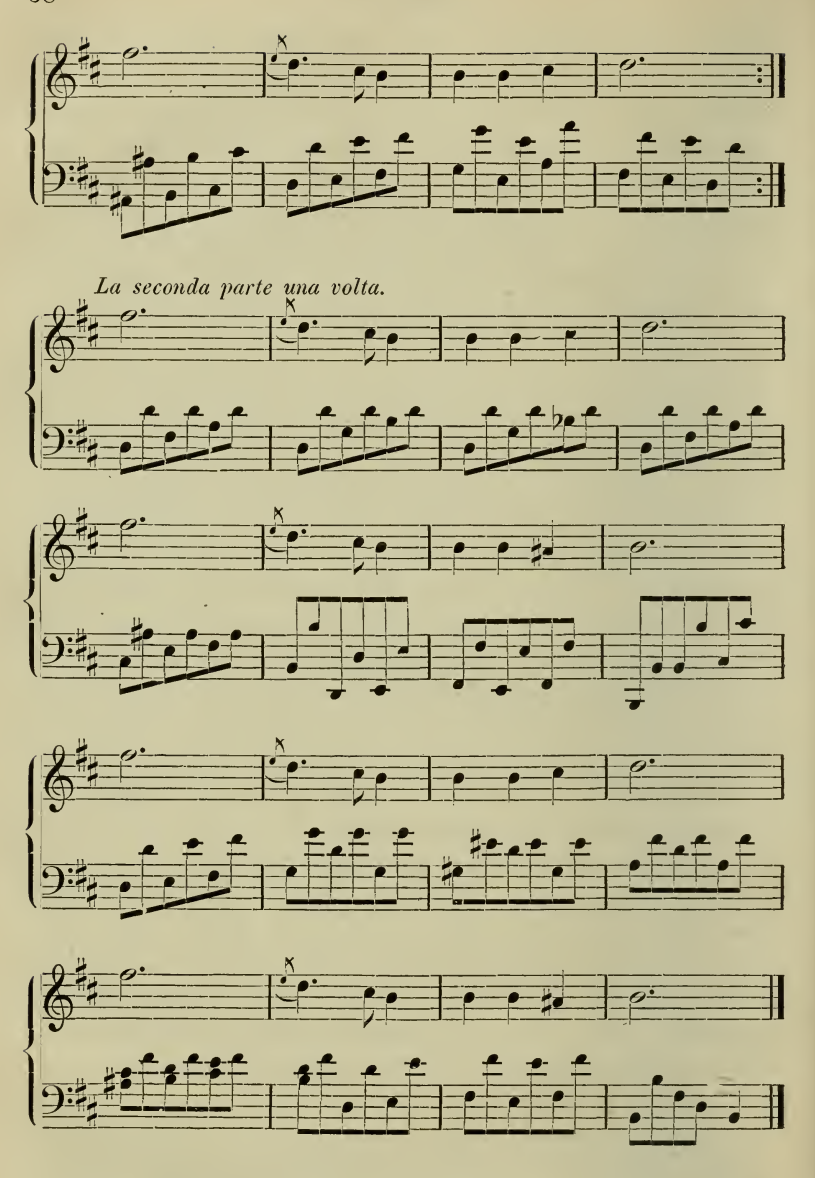
darin, dass das ganze Stück in der gleichen Tonart geschrieben ist. Dies finden wir auch dann, wenn dem Hauptsatze in Moll ein Trio in Dur im gleichen Tone folgt, wie z. B. beim Menuett der G moll-Symphonie von Mozart, bei dem der ersten Sonate (F moll) von Beethoven etc. Derselbe Fall tritt ein, wenn dem Hauptsatze in Dur ein Trio in Moll folgt, im gleichen Tone, wie z. B. im Scherzo der zweiten Sonate A dur. Das Verharren in derselben Tonart liegt in der Natur sehr kleiner Musiksätze. Das Bedürfniss, das Trio in einer anderen Tonart zu bilden, liegt nicht so dringend vor, wie dies bei ausgeführteren Musikstücken in breiteren Formen der Fall ist. Beethoven behält nicht bloss bei den in sehr kleiner Form geschriebenen Menuetten und Scherzi, wie bei den oben erwähnten, denen aus der Sonate op. 27, Nr. 2; op. 31, Nr. 3 u. a. dieselbe Tonart im Trio bei; er thut dies auch bei den viel breiter angelegten Scherzosätzen der zweiten, vierten, fünften und neunten Symphonie, der Sonate op. 7, der Sonate mit Violine, op. 30, Nr. 2, der Sonate op. 106 etc. Auch andere Meister thun dies, z. B. Mozart im Menuett der C dur-Symphonie mit der Schlussfuge etc. Eine zwingende Nothwendigkeit, die Tonart im Trio zu wechseln, liegt also nicht vor; es wird aber in jedem einzelnen Falle dem Ermessen des Autors anheim gegeben werden müssen, ob er im Trio die Tonart des Hauptsatzes beibehalten oder ob er einen Tonartenwechsel für das Trio eintreten lassen will. Hier lassen sich bestimmte, für alle möglichen Fälle einschlagende Regeln absolut nicht aufstellen. Wir können nur darauf hinweisen, wie die Meister in solchen Fällen verfuhren, d. h. welche Tonarten sie bei einem Tonartenwechsel für das Trio gebraucht haben. Diese sind in den meisten Fällen **in Dur** die parallele Molltonart, (Man vergleiche Beethoven, Scherzo der Sonate op. 2, Nr. 3. Menuetto aus op. 22, Scherzo aus op. 28 u. a.) seltener die Tonart der Unterdominante (Beethoven, Sonate op. 10, Nr. 3, Menuetto, Sonate op. 26, Scherzo, Schubert, Scherzo aus op. 100), häufig die Durtonart der unteren Terz (Beethoven, Scherzo der siebenten Symphonie A dur, Schubert,

Scherzo der C dur-Symphonie). Bei den Stücken in **Moll** finden wir die Trio's am häufigsten in der Durtonart **gleicher** Höhe, oder in der Durtonart der untern **grossen** Terz. Für die das Trio in der Durtonart gleicher Höhe bildenden Stücke haben wir schon oben Beispiele angeführt (Symphonien C moll Beethoven, G moll Mozart); für die das Trio in der Durtonart des unteren grossen Terz bildenden nennen wir aus Beethoven's Sonaten, Allegretto aus op. 10, Nr. 2, Allegretto aus op. 14, Nr. 1, Allegro molto aus op. 27, Nr. 1.

Nach der bis hierher gegebenen Anleitung hat nunmehr der Schüler eine Anzahl kleiner Stücke mit Trio's zu arbeiten. Er wird am Besten thun mit Tänzen, als da sind, Walzer, Tyrolienne, Galopp und Polka zu beginnen und dieselben derart zu componiren, dass sie auch wirklich beim Tanze verwendet werden können. Selbstverständlich kann er dann nur in gleichmässigen graden Perioden componiren und er bewegt sich dann gewissermassen in einer feststehenden Schablone. Das ist jedenfalls eine sehr nützliche Uebung für den Anfänger, der solchergestalt zuerst lernt, sich in einer streng begrenzten kleinen Form zurecht zu finden. Je mehr er anfangs derartige Studien macht, um so besser wird er späterhin lernen, in breiter angelegten, freieren Formen zu arbeiten.
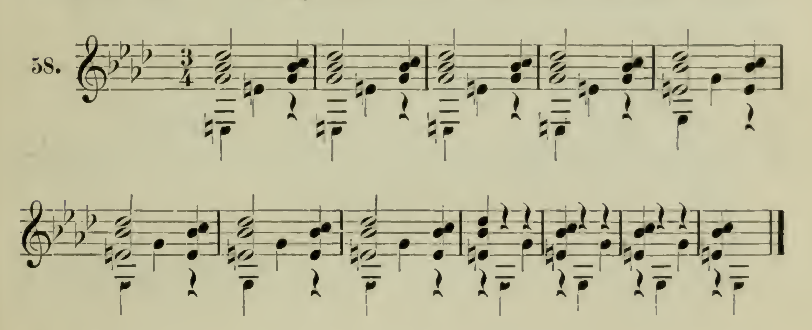
Aber auch diese kleinen, streng abgegrenzten Formen gestatten mancherlei Freiheiten und weisen mancherlei Ausnahmen von dem oben analysirten Mozart'schen Menuette auf. So braucht das Trio nicht immer zwei Theile zu besitzen. In Beethoven's Sonate op. 28 finden wir ein zweitheiliges Trio, das eigentlich nur ein und dieselbe Periode von vier Takten sechs Mal wiederholt bringt:





Diese beiden Theile sind zwar durch Theilzeichen von einander geschieden, im Grunde genommen bilden sie aber doch nur einen einzigen Theil, da der melodische Inhalt in beiden Theilen ganz der gleiche ist. In vielen kleineren

Tänzen, Märschen, Charakterstücken hat das Trio, das ja seiner Natur nach immer knapper gehalten sein soll als der Hauptsatz, nur einen Theil. Dagegen finden wir aber auch häufig Verlängerungen der Perioden, zumal der letzten Periode des zweiten Theiles vom Hauptsatze, zum Zwecke der vollkommneren und befriedigenderen Schlussbildung. Auch inmitten eines Theiles können sich eingeschobene Perioden vorfinden, die einen einleitenden, vorbereitenden Charakter haben, wie die im Scherzo der As dur-Sonate von Beethoven, op. 26, eingeschobene Periode von zwölf Takten:
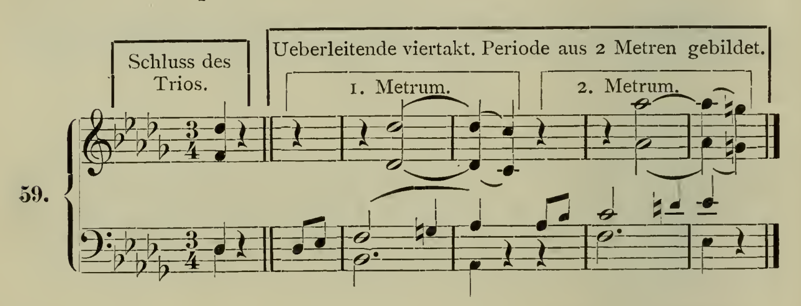


Man kann unmöglich alle die verschiedenen Freiheiten aufzählen, die der Schaffende sich auch in dieser kleinen Form nehmen darf. Geschmack und rechter Sinn werden an der richtigen Stelle das Richtige zu treffen wissen. Bei der aufmerksamen Betrachtung der Sätze dieser Gattung in klassischen Compositionen wird der Schüler finden, dass alle diese Tonstücke — mögen sie auch in Einzelheiten von einander abweichen — dennoch nach ein und demselben Prinzipe gebildet sind.

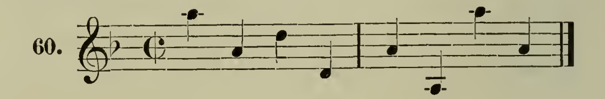
Erweiterte Tanzform.

§ 14. Nachdem der Anfänger eine Anzahl von Tänzen zum praktischen Gebrauche beim Tanze componirt hat, schreibe er Stücke in der Tanzform, welche nur musikalische Zwecke allein verfolgen. Hier wird er bald in den Fall kommen, von den streng regelmässigen Perioden der Tanzstücke abweichen zu müssen. Bald muss er eine

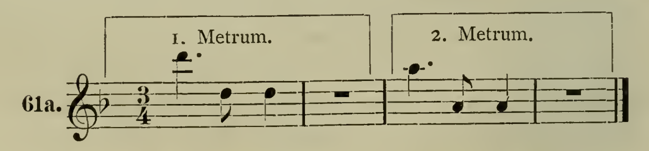
letzte Periode zum Zwecke einer vollkommneren Schlussbildung verlängern, wie dies aus dem oben analysirten Mozart'schen Menuett ersichtlich ist, bald muss zum Zwecke der Vorbereitung des wirkungsvolleren Eintritts einer neuen Periode oder der Wiederholung des ersten Theiles, im zweiten Theile eine Periode eingeschoben werden, wie Beispiel 58 deren eine zeigt. Dies wird auch häufig dann der Fall sein, wenn das Trio in einer anderen Tonart als der Hauptsatz abschliesst. So leitet Beethoven im Scherzo der As dur-Sonate op. 18. vom Schlusse des Trio durch die folgenden vier Takte zur Repetition des Hauptsatzes über:



Aber auch zur Vorbereitung eines neuen, wesentlich verschiedenen Rhythmus gebenden, Theiles kann eine solche eingeschobene Periode dienen. Beethoven leitet das Trio im Scherzo der neunten Symphonie durch die folgenden zwei Takte ein:

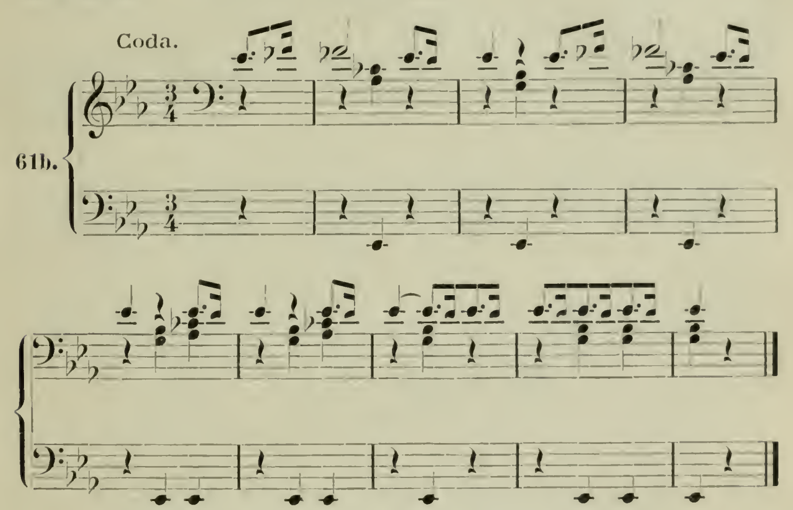


Diese zwei Takte enthalten zusammengezogen das Motiv des Scherzo viermal:

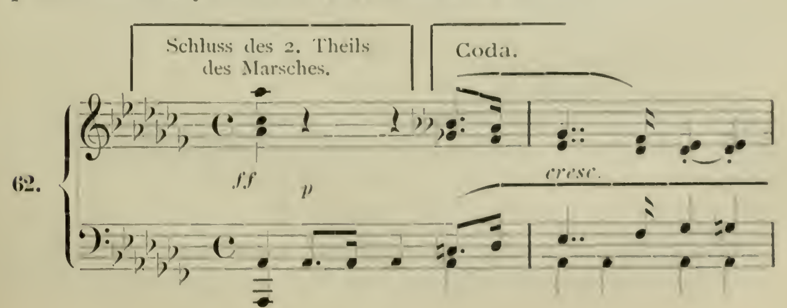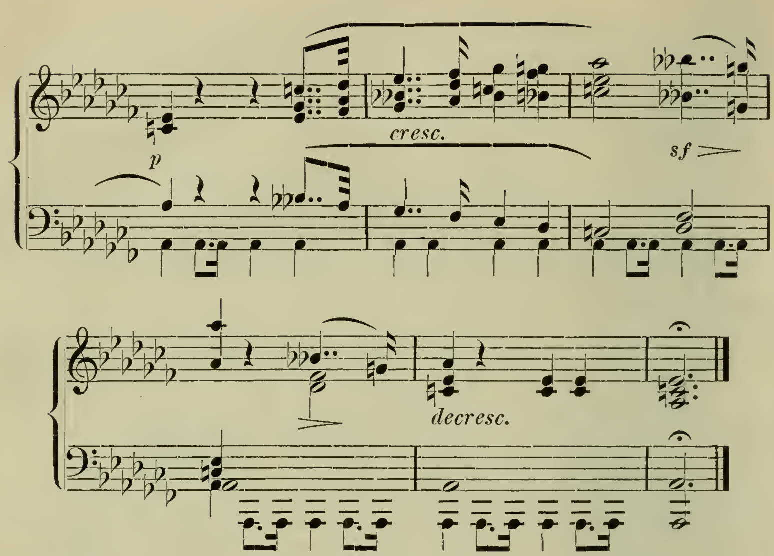


Dass auch bei ganz kleinen Stücken eine Coda nach der Repetition des Hauptsatzes nothwendig werden kann,

zeigt uns Beethoven im Menuett der Sonate op. 31, Nr. 2. Hier wird nur das rhythmische Anfangsmotiv zum Ausklingen eines Plagalschlusses auf einem Orgelpunktbasse verwendet:
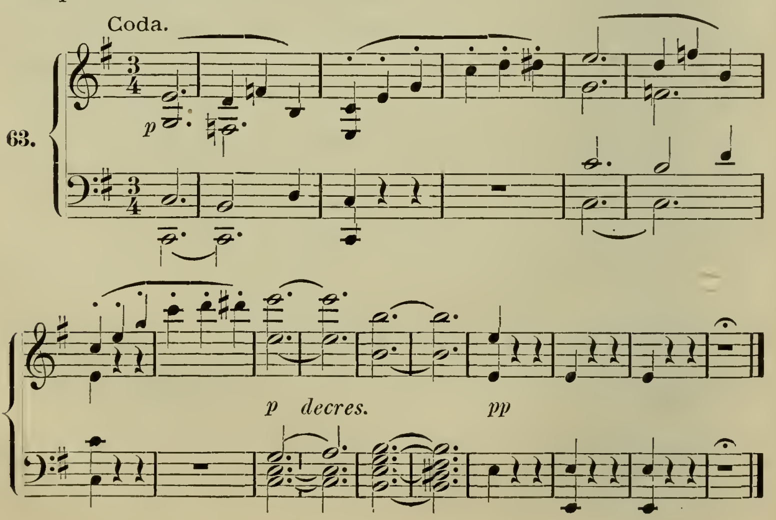


In anderen Fällen finden wir einen kurzen selbstständigen Codalgedanken zur Bildung der Coda vor. So tritt uns ein neuer Gedanke beim Schlusse des Trauermarsches in der As dur-Sonate op. 26 entgegen. Der Marsch repetirt ohne irgend welche Veränderung nach dem Trio bis zu seinem Schlusstakte; dann aber fügt Beethoven die folgenden Takte als Coda des Marsches hinzu. Diese Takte enthalten einen Gedanken, der vorher weder im Marsche noch im Trio aufgetreten ist und der vom Hauptgedanken nur den punktirten Rhythmus des Auftaktes entlehnt.





Zuweilen wird aber ein Theil des Trio's wiederholt und zum Zwecke der Bildung einer Coda verwendet. Dies finden wir in der Sonate von Beethoven op. 14, Nr. 1 in den ausdrücklich als Coda bezeichneten Schlusstakten. Wir haben hier den Anfang der Coda in anderer Tonart als in der Art des Hauptsatzes. Erst im elften Takte tritt die Haupttonart E moll wieder ein:
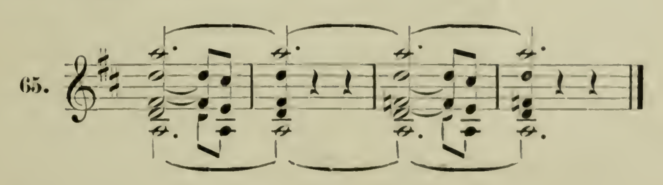


In gleicher Weise verwendet Beethoven im Scherzo der neunten Symphonie den Hauptgedanken des Trios, indem er ihn nach der Repetition des Scherzo noch einmal „anklingen“ lässt und dann mit den aus dem Scherzo zum Trio überleitenden unter Beispiel 60 notirten zwei Takten, denen noch ein Schlusstakt beigefügt ist, den Satz endigt.

Das Wiederanklingenlassen des Trios, sowie die vollkommene Wiederholung des Trio's nach der Repetition des Hauptsatzes hat Beethoven zuerst eingeführt, und wir müssen das gleichfalls als einen Ausbau der musikalischen Kunstformen verzeichnen, den wir diesem Genius verdanken. Beethoven giebt damit dem Grundsatze, dass nichts Wesentliches in einem Tonstücke nur **einmal** vorkommen könne, einen verstärkten Ausdruck. Im Scherzo der B dur-Symphonie wird nach dem Trio noch einmal Scherzo und Trio, dann nochmals das Scherzo repetirt. Mit den Codaltakten schliesst der Satz:



Ebenso ist das im Scherzo der siebenten Symphonie der Fall. Hier wird sogar nach der doppelten Repetition des Hauptsatzes die Erinnerung an das Trio durch das Anklingen von dessen Anfangsmotiv in der Coda zum **dritten Male** wachgerufen:



Bei späteren Meistern (Mendelssohn, Schumann) finden wir auch gelegentlich zwei verschiedene Trio's vor. Bei aller Verehrung für diese Meister und ihrer Werke können wir dieser Form doch nicht das Wort reden. Denn die **Wiederholung** beider Trio's würde, wenn auch nur theilweise gegeben, zu einer ermüdenden mehr als dreimaligen Wieder-

holung des Hauptsatzes zwingen; die Weglassung der Repetition beider Trio's nach dem wiederholten Hauptsatze widerspricht aber dem Prinzipe, dass im Tonstücke jeder wesentliche neue Gedanke zwei Mal wieder auftreten müsse. Dieses zweimalige Vorhandensein der Hauptgedanken zwingt uns schon zur Wiederholung der einzelnen Theile eines Satzes in Tanzform, und es bleibt sich gleich, ob diese Wiederholung nur durch das Repetitionszeichen angedeutet, oder ob sie ausgeschrieben ist, ob sie ganz notengetreu oder ein wenig variirt dargestellt ist. Wir können und dürfen auch die nur durch das Wiederholungszeichen angedeutete Repetition eines Theiles in der Tanzform nicht willkürlich weglassen, ohne die Symetrie des Ganzen zu stören. Lassen wir alle derartigen Wiederholungen der Theile weg, so verkürzen wir dasselbe und machen es dadurch ungenügend.

Der Schüler fahre nun mit Arbeiten in der Tanzform fort; er kann allmählig wagen, die einzelnen Theile weiter auszuführen. Das kann selbstverständlich nicht durch ein beliebiges und willkürliches Verlängern der Theile geschehen. Der musikalische Gedanke muss vielmehr — an und für sich grösser — die Bedingungen zu breiterer Ausführung in sich tragen. Eine jede musikalische Idee soll sich ihre Form ihrem geistigen Inhalte gemäss bilden. Geschieht dies auch bei allen musikalischen Ideen nach demselben Prinzipe, so werden sich doch schwerlich zwei Tonstücke von nur geringer Ausdehnung in der freier behandelten, ein wenig breiter ausgeführten Tanzform vorfinden, die sich in der Zeichnung, der Struktur, in der Anzahl der Takte der einzelnen Theile und des Ganzen vollkommen gleich wären. Der Organismus eines Tonstückes gleicht darin allen anderen organischen Gebilden. Wir finden weder zwei vollkommen gleiche Blätter im Eichenwalde, noch zwei einander vollkommen gleichende Menschen, obschon Blätter und Menschen wie alle anderen organischen Gebilde der Natur nach denselben Prinzipien entstehen und entwickeln. Auch die im grössten Massstabe arbeitende Natur bringt nur Gleichartiges, selten oder nie vielleicht ganz vollkommen Gleiches hervor. Wir

vermögen nur aus den in den Werken der Meister enthaltenen Offenbarungen die Prinzipien zu abstrahiren, nach denen wir componiren sollen und nur dadurch, dass wir das Kunstwahre in klassischen Schöpfungen fühlen und erkennen, wird es uns möglich die Kunstformen nachzuahmen. Dies können wir nicht durch ein sklavisches Nachzeichnen eines oder mehrerer Muster erreichen. Nur wenn in uns der Sinn für organisches Gestalten in der Kunst geweckt und aufgegangen ist, nur dann wird es uns gelingen, in eigener freier Weise und dennoch nach den Mustern der Meister zu schaffen. Ein eifriges Sichversenken in die Werke der Klassiker wird hier allein den wahren Nutzen bringen. Konnten wir schon für die enge Schablone des eigentlichen Tanzstückes bestimmte Längenmasse für die einzelnen Theile, bestimmte Regeln für die jederzeit einzuhaltende Modulationsordnung, für die Länge des Hauptsatzes oder des Alternativsatzes nicht aufstellen, so sind wir um so weniger im Stande, bestimmte Vorschriften für die Composition in breiter angelegten und weiter ausgeführten Tonstücken geben zu können.

Wir wollen aber am Schlusse dieses Kapitels nicht verfehlen, den im Contrapunkt bewanderten Kunstjünger darauf aufmerksam zu machen, dass er in den **zweiten** Theilen der Hauptsätze der erweiterten Tanzformen auch mit thematischer Arbeit beginnen kann. Die zweiten Theile der in sehr knapper Form gehaltenen Menuette der Symphonien in C dur (mit der Schlussfuge) und in G moll von Mozart und vieler Symphonien und Quartette von Haydn und anderer Meister zeigen bereits hochinteressante contrapunktische Combinationen, welche mitunter (wie im Menuett der Symphonie in G moll von Mozart) dem zweiten Theile den Charakter einer „Durchführung“ im Kleinen verleihen.

V. Kapitel.

Die erweiterte, zusammengesetzte Liedform.

Das durchcomponirte Lied, die Ballade, die Arie, die Ariette, das Arioso, die Cavatine, die Romanze, die Scene und Arie, die Chorsätze in der Oper und im Oratorium.
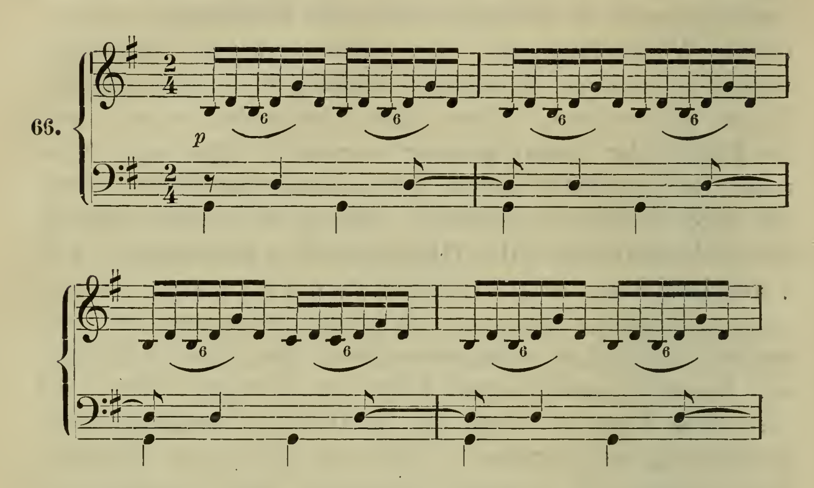
§ 15. Da es Gedichte giebt, in denen einzelne Strophen, zuweilen auch nur einzelne Verse ihrem Inhalte nach es nicht gestatten, dass sie musikalisch in derselben Weise ausgedrückt werden, wie vorausgegangene oder nachfolgende, so ist der Componist gezwungen, das betreffende Gedicht durchzucomponiren. Ist die Empfindung, welche im poetischen Texte zum Ausdrucke kommt, durch das ganze Gedicht im Allgemeinen dieselbe und tritt nur gelegentlich eine andere Empfindung dazwischen auf, so wird der Componist gut thun, die Hauptmelodie des Liedes so viel als möglich beizubehalten und auch von dieser abweichende Stellen zu wiederholen, sobald der Text es nur irgend gestattet. Bringt das Gedicht nach den ersten Strophen eine andere, von der in den ersten Strophen ausgesprochene Empfindung verschiedene Empfindung zum Ausdruck, so muss der Componist auch musikalisch ein Neues, Anderes geben, das dem Texte entspricht. So sehr dieses musikalisch Neue aber auch von dem Vorangegangenen verschieden sein mag, so muss es sich doch natürlich anschliessen; auch muss das Endstück, der letzte Theil der Composition, in derselben Tonart gegeben werden, in der der Anfang stand. Wir können ein Lied in E moll beginnen und in E dur schliessen, aber niemals dürfen wir in F dur anfangen und in D oder in irgend einem anderen Tone abschliessen. Muss auch bei dieser Verbindung der lyrischen Poesie mit der Musik, diese es als den vornehmlichsten Zweck betrachten, die im Gedichte vorherrschende

Stimmung musikalisch auszudrücken, muss sie sich auch rhythmisch den Worten, metrisch den Versen und Strophen anpassen, muss sie demnach mancherlei Rücksichten nehmen, um in Verbindung mit der Schwesterkunst gemeinsam wirken zu können, so darf die Musik sich doch niemals der Poesie unterordnen. Unter allen Umständen muss zuerst die Einheit der Tonart gewahrt werden.*) Aber auch sonst muss der Componist suchen der musikalischen Form, soweit der Text es irgend gestattet, gerecht zu werden und sie durch Wiederbringen des Hauptgedanken abzurunden. Der Tondichter darf vor allen Dingen den Zweck nicht aus den Augen verlieren, dass er auch im durchcomponirten Liede ein Musikstück zu componiren habe, dass dieses wiederum sich in einer musikalischen Form zu bewegen habe, und dass diese Form — wenn die im Gedichte ausgesprochene Empfindung es gestattet — sich der Form des Strophenliedes soweit als möglich zu nähern habe. Drückt das Gedicht in seinem Verlaufe zwei oder mehrere ganz verschiedene Stimmungen aus, so wird der Componist ebensoviel verschiedene Musiksätze in Liedform zu arbeiten haben, die unter sich musikalisch verbunden ein Ganzes ergeben.

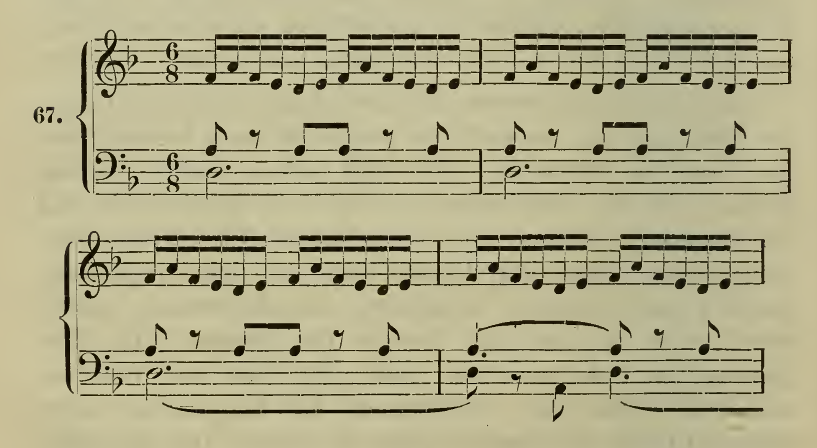
Beim durchcomponirten Liede wird auch die Begleitung des Gesanges ein wesentlicher Faktor werden können, um den Text zu illustriren. Das darf jedoch niemals soweit gehen, dass die Begleitung in den Vordergrund tritt und der singenden Stimme nur die nebensächliche Rolle zuertheilt wird. Wie sehr häufig eine sich der Singstimme gänzlich unterordnende Begleitung charakteristisch wirken kann, sehen wir bei den Liedern der Meister. Die Begleitung im Schubert'schen Liede „Ich hört' ein Bächlein rauschen“ ordnet sich vollkommen der Singstimme unter, hebt und trägt sie; dennoch giebt sie uns ein Bild des eilig, aber ruhig dahinfliessenden, rauschenden Baches. Betrachten

*) Eine Ausnahme macht ein dem Liede oder der Arie vorangehendes Recitativ. So ist auch der Anfang des Liedes von Schubert „der Wanderer“ bis zu den Worten „Ich wandre still“, auf denen die Melodie in E dur anhebt, als „quasi Recitativo“ aufzufassen.

wir diese Begleitung, die in gleichmässiger Bewegung durch das ganze Lied geht,

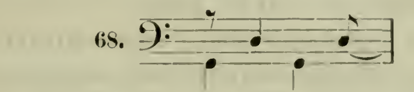


so zeigt sie dem Auge wenig Unterschied mit der Begleitung des Liedes „Gretchen am Spinnrade",

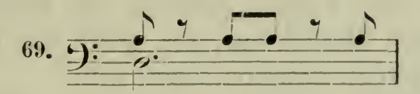


welche doch so charakteristisch nicht bloss die Arbeit des Spinnens, sondern die angst- und qualvolle Unruhe Gretchens ausdrückt. Der Tempounterschied ist beim Beginne beider Lieder keineswegs ein so bedeutender, dass etwa die beiden ganz und gar verschiedenen Stimmungen durch eine wesentliche Beschleunigung der einen oder der anderen Bewegung

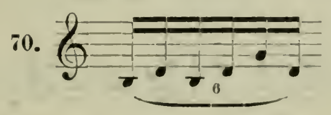
hervorgerufen und charakterisirt würden. In erster Linie ist es die Dur- und die Moll-Harmonie, welche die Stimmung in beiden Liedern unterscheidet; in zweiter Linie ist's der Rhythmus. Der gleichmässige ruhige Rhythmus des erstgenannten Liedes
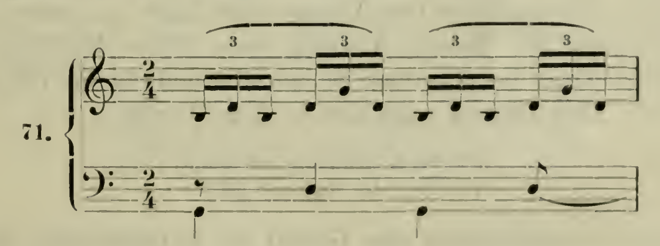


giebt einen sehr charakteristischen Unterschied gegen den unruhig klopfenden Rhythmus des zweiten:



Aber auch der Rhythmus der beiden Sechszehntelfiguren ist ein ganz verschiedener; denn wenn Schubert auch die Figur:



als Sextole bezeichnet, so ist es in der That dennoch eine Doppeltriolenfigur, wie dies ja auch durch die in der linken Hand enthaltene Bewegung klar zu Tage tritt.
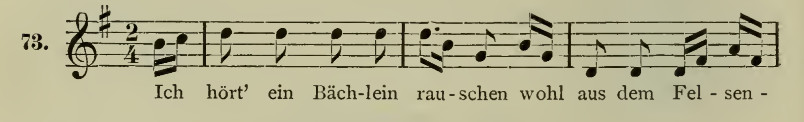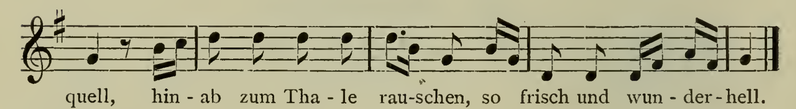


Dagegen stellt sich uns die Sechszehntelbewegung im Liede Gretchen's als Sextolenfigur dar:



Der Schüler ersieht aus der Vergleichung der beregten beiden Begleitungen, mit wie geringen Mitteln der grosse Liedermeister Schubert es verstanden hat eine charakteristische Begleitung zu geben, welche weit entfernt die Wirkung der Singstimme zu beeinträchtigen, den Zweck erfüllt den Gesang zu unterstützen und zu heben.

Beide Lieder Schubert's sind durchcomponirt, in beiden stellt der Meister vollendete musikalisch abgerundete Formen hin, die sich, soviel der Text es gestattet, der einfachen Form des Strophenliedes nähern. Betrachten wir das zuerst genannte Lied näher, so drückt uns die Melodie der ersten Periode von acht Takten zunächst die heitere Stimmung des wandernden Müllers aus, der, durch das Rauschen des Bächleins angeregt, dasselbe sehen will:

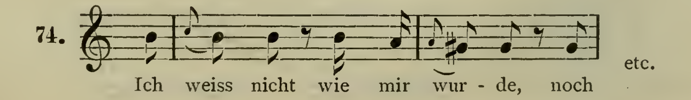




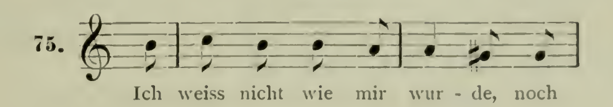
Wir glauben in den vier Achteln des ersten und fünften Taktes den eiligen, elastischen Schritt des Jünglings zu hören. Er empfindet den Drang, den Bach zu sehen, zugleich aber die dunkle Ahnung, dass dieses Bächlein die Ursache einer bedeutsamen Schicksalswendung für ihn sein werde. Der Dichter sagt dies in den Worten:

„Ich weiss nicht, wie mir wurde,
Noch wer den Rath mir gab,“

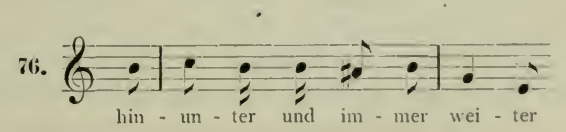
Schubert charakterisirt dies Gefühl des Betroffenseins durch den stockenden und unruhigen Rhythmus beim Beginne der zweiten Periode:
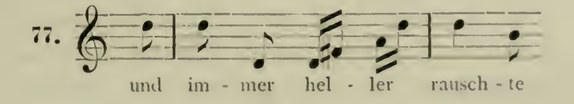


Die Unterbrechung, welche die Melodie durch das Wegbleiben eines Tones auf dem zweiten Haupttakttheile erleidet, ist hier von auffallend charakteristischer Wirkung, welche sicherlich nicht erzielt worden wäre, wenn Schubert die Textworte mit denselben Tönen der Melodie in gleichmässigen Rhythmus, etwa folgendermassen deklamirt hätte.



Die letzten vier Takte der zweiten Periode bringen die Melodie der ersten Periode mit einer kleinen Variante wieder; diese vier Takte werden zu den gleichen Textworten wiederholt. Die ersten 20 Takte der Melodie bilden einen ersten Theil, der in der Tonart der Tonika abschliesst. Daran schliesst sich mit der Modulation in E moll beginnend, ein zweiter Theil, von 12 Takten, der in der Tonart der Dominante abschliesst. Mit der Ausweichung nach A moll beginnt ein Zwischensatz von 18 Takten; wir finden in ihm das Motiv des zweiten Theiles:
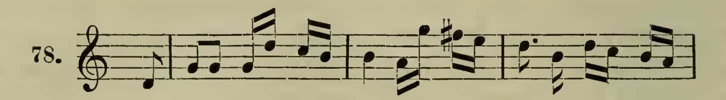


welches dem unter 74 notirten Motive nachgebildet ist und das Motiv:



zu den Worten „Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn" mitverwendet. Der Zwischensatz führt in die Tonart der Tonika zurück. Nunmehr folgt eine kurzgefasste zusammengezogene Repetition der Melodie der beiden ersten Theile. Die letzten vier Takte der Repetition führen wieder in die Tonart der Tonika zurück. Die Text-

worte „es gehn ja Mühlenräder“ lässt Schubert mit dem wundervollen melodischen Aufschwunge:
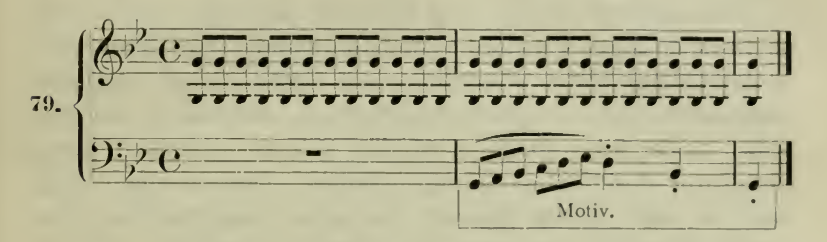
78. 

(einer Variante der vorangegangenen vier Takte) wiederholen. Zu den Worten: „Lass singen, Gesell, lass rauschen“ ist dem Liede eine Coda beigefügt.

Wir haben dieses Muster eines durchcomponirten Liedes dem Schüler zur Veranschaulichung analysirt. Man wird das Prinzip eine abgerundete, sich dem Strophenliede nähernde Form zu bilden, nicht nur bei den durchcomponirten Liedern aller Meister, sondern auch in deren Arien, Arietten, Romanzen und Cavatinen finden.

Die Ballade ist durch den erzählenden Inhalt weniger zur Composition in der erweiterten Liedform geeignet. Der Componist muss je nach dem Inhalte der verschiedenen Strophen verschiedene Tonbilder in kleiner Liedform geben, die sich nicht gleichen, die auch meist nicht repetirt werden können. Nichtsdestoweniger wird es dem Meister doch gelingen, die durchcomponirte Ballade zu einem einheitlich musikalischen Ganzen zu gestalten; er wird jederzeit mehr geben und muss mehr geben als musikalische Declamation, wie sie im Recitativ angewendet wird. Wie das im einzelnen Falle zu bewerkstelligen sei, hängt von der Erfindungskraft und vom Feinsinn des Componisten ab. Im Schubert'schen „Erlkönig“ beginnt das Gedicht erzählend, alsdann werden der Vater, der Sohn und der Erlkönig redend eingeführt, der Vater zuerst fragend, dann beruhigend und beschwichtigend, der Sohn furchtsam, geängstigt und zuletzt im Todesschmerz aufschreiend, der Erlkönig zuerst mit verführerisch süssen Liebesworten, dann in Worte der grössten Leidenschaft ausbrechend. Sowohl die Erzählung, als auch die die verschiedenartigsten Gefühle und Empfindungen aussprechenden Personen des Goethe'schen Gedichtes befinden sich im Rahmen einer musikalischen Composition, die von Anfang bis Ende den gleichen Rhythmus und bis

auf das accellerando gegen den Schluss auch das gleiche Tempo beibehält, die in derselben Tonart schliesst, in der sie begonnen, deren charakteristisches Anfangsmotiv:



nicht bloss anfangs durchgeführt, sondern auch inmitten der Tondichtung in D moll und zum Schlusse wiederum in G moll auftritt. Auch der Kreis der Tonarten, welche die Composition berührt, ist ein ziemlich enger. Hier mag der Schüler ersehen, dass es durchaus nicht immer eines Wechsels der Tonart, der Taktart und des Tempo's bedarf, um eine neue Stimmung musikalisch auszudrücken. Durch solche allzuhäufige Wechsel wird die Einheit des Tonstückes beeinträchtigt; derartige Compositionen erhalten dann leicht ein zusammengestückeltes, zusammengewürfeltes Aussehen, etwas musikalisch Formloses. Selbst dann, wenn die einzelnen Abschnitte einer solchen Composition wirklich schön sind, und wir selbst von allen Einzelheiten des Stückes angenehm berührt werden, wird das Ganze (seiner Formlosigkeit halber) in seiner Totalität doch nicht eine musikalisch wohlthuende, vollbefriedigende Wirkung ausüben. In der Musik sind Form und Inhalt so innig mit einander verbunden, wie beim Menschen Körper und Seele. Ein Musikstück ohne Form ist ebenso wenig denkbar als Seele ohne Körper. Musik in ungenügender Form gleicht der Seele im unschönen oder siechen Körper. Der Kunstjünger lasse sich daher nicht beirren, er suche nicht die Wahrheit des Ausdruckes auf Kosten der Schönheit und Ebenmässigkeit der musikalischen Form zu erreichen. Die Arien in den Opern Mozart's und Beethoven's, in den Oratorien Händel's, Haydn's und Mendelssohn's, in den Cantaten, Messen und Passionen Bach's beweisen, dass die grösste Wahrheit des

Ausdrucks, die tiefste Tiefe der Empfindung innerhalb des Rahmens festgeschlossener musikalischer Formen ausgesprochen werden können.

Die grosse „Scene und Arie" in der Oper wird meist mehrere kleinere Liedformen neben einander enthalten. Gewöhnlich mit einem Recitative und einem darauf folgenden langsamen Satze beginnend, pflegt sie mit einem Allegrosatze zu enden. Doch wird dies selbstverständlich durch die Natur des Textes bedingt werden. Die einzelnen Sätze können auch durch kürzere Recitative unterbrochen oder durch dieselben an einander gebunden werden. Als ein wohl allen unseren Lesern wohlbekanntes Muster dieser Gattung von Musikstücken führen wir hier die Scene und Arie der Agathe „Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn gesehn" aus Weber's „Freischütz" an.
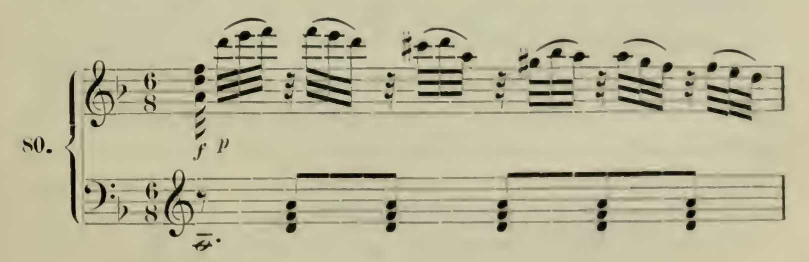
Schliesslich erwähnen wir noch, dass längere und ausgeführte selbstständige Chorsätze in der Oper, welche nicht als Strophenlieder componirt sind, in der Form des durchcomponirten Liedes behandelt werden. Ebenso werden viele Motetten und Chorsätze im Oratorium in dieser Form geschrieben.

Die erweiterte Liedform in der Instrumentalmusik.

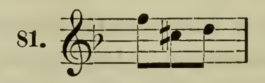
§ 16. Die erweiterte, zusammengesetzte Liedform kommt aber auch in der Instrumentalmusik sehr häufig zur Anwendung. Mendelssohn-Bartholdy hat in seinen „Liedern ohne Worte" eine grosse Anzahl herrlicher Musikstücke in dieser Form geschrieben, aber lange vor ihm haben schon frühere Meister „Lieder ohne Worte" für Instrumente geschrieben, theils mit der Bezeichnung „air" oder „aria", theils ohne dieselbe. Wir stehen nicht an das vierte, achte, neunte, zehnte, zwölfte, zweiundzwanzigste Präludium u. a. aus dem ersten Bande des wohltemperirten Clavier als „Lieder ohne Worte" zu bezeichnen. Das 24. Präludium stellt uns in seiner streng dreistimmigen Führung ein Duett ohne Worte für Sopran und Alt mit einem begleitenden Basse dar, wenn es auch nicht wie das Mendelssohn'sche As dur-Lied

(Nr. 6 aus op. 38) als „Duetto" bezeichnet ist. Wir wollen dem Schüler die in der Instrumentalmusik angewendete erweiterte Liedform an einem Musterbeispiele klar legen und wählen dafür das allbekannte, wunderbar schöne Adagio aus der Sonate pathétique. Der erste Gedanke aus einer Periode von acht Takten bestehend (siehe Nr. 3) bildet mit seiner ausgeschriebenen Wiederholung einen ersten Theil des Hauptsatzes. Die folgenden 12 Takte bilden den zweiten Theil; sie beginnen in F moll, führen Takt 7 zu einem Schlusse auf der Dominante (Es dur) der Haupttonart und geben von da ab eine Ueberleitung nach As dur. Der erste Theil repetirt in den folgenden acht Takten und schliesst den Hauptsatz ab. Alsdann beginnt ein Zwischensatz in As moll, dessen Anfangsmotiv nach acht Takten in E dur wiederkehrt. Eine kurze Modulation führt nach As dur zurück. Jetzt repetirt der ganze erste Theil die Triolenbewegung des Zwischensatzes in der Begleitung beibehaltend. Die letzten sieben Takte des Adagio's sind die Coda des Satzes.

In ähnlicher Weise finden wir den tiefergreifenden zweiten Satz „Largo e mesto" der Sonate op. 10, Nr. 3 gebildet. Nach dem kurzen in F dur beginnenden Zwischensatze repetirt zusammengezogen mit geringen Veränderungen der Hauptsatz, dem nunmehr ein ausgeführterer Codalsatz folgt. Dieser ist aus dem Anfangsmotive des Hauptsatzes mit einer Begleitung in Zweiunddreissigstel-Sextolen gebildet, bringt aber auch in seinem Verlaufe das leidenschaftliche Zweiunddreissigstel-Motiv des Zwischensatzes, auf dem Quartsextakkorde der Haupttonart (D moll) eintretend, wieder in Erinnerung:



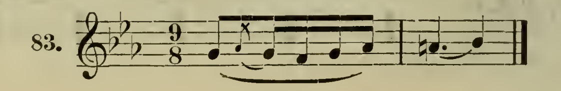
Die nun folgende kleine Coda beginnt mit den letzten Noten des Anfangsmotivs:



Weniger breit ausgeführt finden wir die Form im Adagio der B dur-Sonate op. 22 vor. Dasselbe hat bei seinem Abschlusse keine andere Coda als die schon am Schlusse des Hauptsatzes stehende. Die vier Takte:

82.

beschliessen nach Esdur transponirt das Adagio. Eine andere Coda als die schon am Schlusse des Hauptsatzes befindliche (Nr. 82) ist eben nicht nöthig. Auch des Zwischensatzes braucht nicht mehr Erwähnung zu geschehen, da derselbe das Motiv des Hauptsatzes:



in thematischer Arbeit durchführt, d. h. zu neuen Gestaltungen bringt, nicht aber einen neuen Gedanken einführt.

Die Wiederholung des Hauptsatzes ist häufig mit Varianten ausgeschmückt. Zuweilen tritt eine beschleunigte Bewegung in der Begleitung dazu. In vielen Fällen bringt Beethoven mehrfache Steigerungen in der beschleunigten Bewegung und schliesst erst wieder in ruhigere Bewegung zurückkehrend, ja er behält die schnelle Bewegung in der Begleitung sogar zuweilen bis an den letzten Schluss bei. Man kann dies z. B. bei dem Adagio der Sonate für Piano und Violine, op. 30 sehen. Die breiter ausgeführten langsamen Sätze Beethoven's, gleichviel ob sie in Liedform oder in der Form von Variationen geschrieben sind, zeichnen sich fast sämmtlich durch eine grosse Mannigfaltigkeit der Bewegung aus. Der Anfänger möge wohl beherzigen, dass eine längere sich gleichbleibende Bewegung schon in Allegrosätzen ermüdend wirkt, wenn sie nicht zeitweilig unterbrochen wird. Weit mehr noch ist dies in langsamen Sätzen der Fall. Hier wird die schönste Melodie mit der reichsten und interessantesten harmonischen Begleitung bei einer längere Zeit beibehaltenen g l e i c h m ä s s i g e n Bewegung langweilig. Mehr als jede andere Gattung von Musiksätzen verlangt und bedingt ein längerer langsamer Satz einen öfteren Wechsel der Bewegung. Es ist darunter nicht etwa ein Tempowechsel zu verstehen. Man betrachte das Adagio der oben erwähnten Sonate op. 30 oder das der B dur-Symphonie oder andere Adagio's von Beethoven in gleichbleibendem Tempo und man wird über den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Bewegung in diesen Sätzen staunen.

Bisher haben wir die Anwendung der erweiterten und zusammengesetzten Liedform nur in langsamen Sätzen gezeigt, wir finden dieselbe aber auch in raschen Sätzen von nicht gar zu grosser Ausdehnung. Alle in schnellem Tempo gehenden Lieder ohne Worte Mendelssohn's sind in Liedform geschrieben und manche gleichen in ihrer Faktur ganz und gar einem durchcomponirten Liede. Fast nimmt es uns Wunder, dass (unseres Wissens nach) noch kein einziger

der bedeutenden neueren lyrischen Dichter auf die Idee gekommen ist, wenigstens einigen der lieblichsten und sangbarsten Melodien dieser Lieder Worte unterzulegen. Die Melodie des E dur-Liedes op. 35, Nr. 3 würde um eine Terz tiefer transponirt vom Sopran mit Leichtigkeit gesungen werden können; die letzten fünf Takte des Liedes sind dabei selbstverständlich als Nachspiel des begleitenden Pianoforte aufzufassen.

Ebenso wie in den „Liedern ohne Worte“ Mendelssohn's und in den Präludien Bach's finden wir die erweiterte, zusammengesetzte Liedform auch in Etuden, Capricen, Fantasien, Charakter- und Fantasiestücken und anderen kleinen Instrumentalsätzen im schnellen wie im langsamen Tempo angewendet. Cramer's Gis moll-Etude (Heft II), Moscheles' A moll-Etude (op. 70, Nr. 5), Chopin's As dur-Etude (op. 25, Nr. 1), Henselt's Etude „la gondola“, viele der Fantasiestücke Rob. Schumann's, der Notturno's von Field und Chopin sind so recht eigentlich „Lieder ohne Worte“ zu nennen.

Die nächste Aufgabe des Schülers besteht darin, kleinere und auch ausgeführtere Stücke in der bezeichneten Form, theils im langsamen, theils im schnellen Tempo gehend, den oben genannten Mustern entsprechend nachzubilden. Man braucht sich dabei nicht bloss auf die Composition für Piano allein zu beschränken; Stücke für Piano und Violine oder Violoncell, Piano und Clarinette, für zwei Violinen, für Streichquartett, für Streichorchester oder kleineres Orchester werden Abwechslung in die Arbeiten des Anfängers bringen. Der Schüler beherzige dabei, dass für sehr kurze Tonsätze ein complizirterer Apparat der Ausführung nicht gut anzuwenden ist, dass man für Streichquartett, Streichorchester oder für volles Orchester Stücke von sehr kurzer Ausdehnung nicht füglich schreiben kann, es sei denn, dass man deren mehrere zusammenhängend zu einem Ganzen gruppirt. In diesem Falle aber wird man wohl thun mit den Formen der verschiedenen kleinen Stücke zu wechseln, wie wir dies in den Suiten der klassischen Meister sehen. Jedenfalls aber soll der Anfänger

erst eine Anzahl kleinere Stücke in der zusammengesetzten Liedform für Pianoforte allein schreiben, ehe er an die Composition ausgeführterer Sätze für mehrere Instrumente oder für Orchester geht.

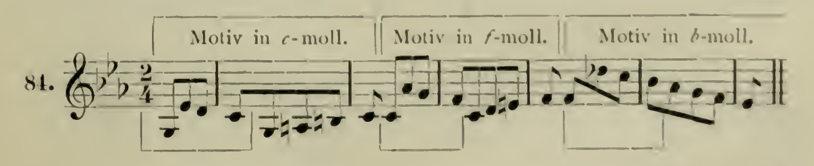
VI. Kapitel.

Die Rondoform.

Das Rondo ohne Alternativsatz.

§ 17. Das Rondo (zu deutsch „Der Rundgesang") verlangt eine mehrmalige Wiederholung des Hauptgedankens nach verschiedenen Zwischensätzen. Diese letzteren können bald Alternativsätze, bald Durchführungssätze, häufig auch nur Ueberleitungssätze sein. Sind es wirkliche Alternativsätze, wie das Trio in der Tanzform sie darstellt, so werden auch diese wenigstens theilweise nach der Wiederholung des Hauptsatzes repetirt, oder durch kurze Wiederholung des Hauptgedankens im Trio oder eines charakteristischen Motivs desselben wieder in Erinnerung gebracht.*) Die

*) Es kommt aber auch vor, dass der Alternativsatz gar nicht wiederholt auch in keiner Weise wieder in Erinnerung gebracht wird. Dies ist der Fall im Rondo der C dur-Sonate op. 53 von Beethoven. Der besondere Grund dafur ist in der Bildung des Thema's in diesem Alternativsatze zu finden. Das beregte Thema enthält bereits die zweimalige Wiederholung des zweitaktigen Anfangsmotivs in C moll (in F moll und B moll) in den ersten sechs Takten:

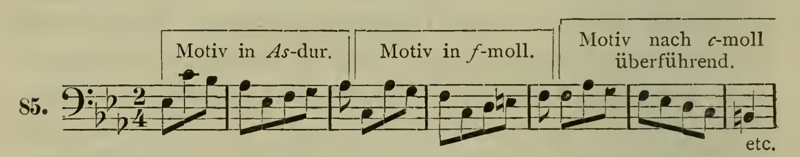


Die folgenden, die achttaktige Periode vervollständigenden zwei Takte fuhren nach As dur, worauf die ganze Periode mit einer Sechszehnteltriolen-Bewegung im Basse wiederholt wird. Nun folgt eine neue, der ersten genau nachgebildete
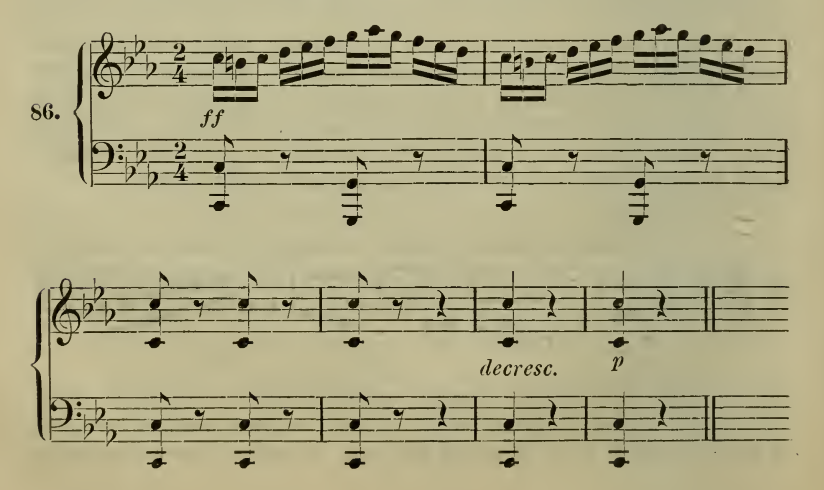
Wiederholungen des Hauptgedanken brauchen nicht immer in der Tonart der Tonika gebracht zu werden; man kann ihn auch, theils unverändert, theils variirt geben. (Man sehe im C dur-Rondo, op. 51, Nr. 1, von Beethoven den Eintritt des Hauptgedanken in As dur in Achteltriolenbewegung.) Die Zwischensätze stehen fast immer in anderen Tonarten als der Hauptsatz; man thut aber nicht gut, sie in anderer Taktart zu bringen. Das Tempo soll durch den ganzen Satz — Temponüancen wie ritardando, accellerando etc. abgerechnet — dasselbe bleiben, denn die immerhin noch kleine Form des Rondo würde die Einheit einbüssen, wenn Tempo und Taktart gelegentlich oder öfter in auffallender Weise wechselten. Eine Ausnahme davon ist der Tempowechsel gegen den Schluss des Rondo. Hier wird zuweilen,

---

Periode, in As dur beginnend und in C moll schliessend; die Triolenbewegung tritt in die obere Stimme über:



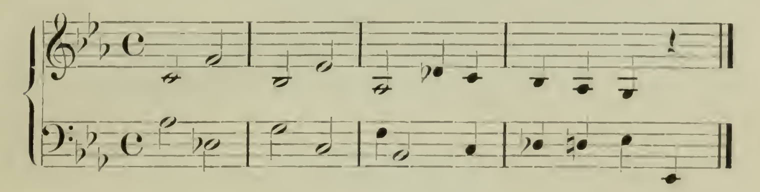
Auch diese Periode wird nicht nur wiederholt, sondern auch die vier letzten Takte werden nochmals repetirt. Endlich repetiren auch noch die zwei letzten Takte zweimal, ehe der Alternativsatz mit den folgenden Takten abschliesst:



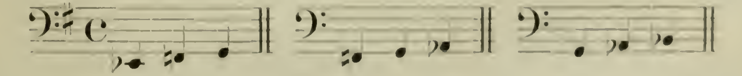
zumal bei ausgeführteren, längeren Rondoformen mit Durchführungssätzen, eine verlängerte Coda als Stretta im beschleunigten Tempo beigefügt, wie dies Beethoven in den Finales der Sonaten, op. 31 und op. 53 thut.

Wir unterscheiden zwei Arten von Rondoform: 1) **Das Rondo ohne Alternativsatz,** dessen Zwischensätze, gleichviel ob sie Durchführungs- oder Ueberleitungstheile sind, als unwesentlichere Glieder des Satzes nicht repetirt werden müssen, und 2) **Das Rondo mit Alternativsatz,** welcher meist wenn auch nur theilweise repetirt oder vielmehr, kurz ge-

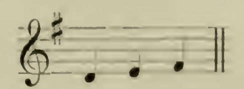
Hier repetirt der aus der dreimaligen Wiederholung des Motivs gebildete Gedanke des Alternativsatzes mehrfach — so zu sagen — in sich selbst und macht darum eine noch nachträgliche Repetition unnöthig. Aus demselben Grunde lässt Beethoven auch im Rondo der Sonate pathétique den Alternativsatz in As dur:



nicht wiederholen, lässt ihn auch nicht durch Verwendung des Motivs in Quartensprüngen irgendwie wieder anklingen. Die fünfmalige Wiederholung des Gedanken im Alternativsatze genügt ihm. Dass die beregten angefuhrten Sätze nicht Durchfuhrungstheile, sondern in der That selbstständige, einen neuen Gedanken zum Ausdruck bringende Alternativsätze sind, liegt klar zu Tage. Dem in B dur beginnenden sehr kurzen Ueberleitungstheile (im Rondo der D dur-Sonate op. 10 Nr. 3) welcher nicht wiederkehrt, wird Niemand den Charakter eines Alternativsatzes beilegen. Auch die beifolgend hier angefuhrten vier Takte aus dem Rondo der G dur-Sonate op. 31 wird Niemand als Alternativsatz auffassen konnen, denn trotz ihres vom Hauptthema verschiedenen Charakters, der ihnen das Gepräge eines selbstständigen neuen Gedankens leiht, blickt doch in der Aufeinanderfolge der Grundbässe:
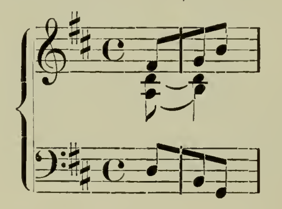


das im Thema enthaltene Motiv:



fasst gewissermassen nur durch eine Andeutung wieder in Erinnerung gebracht wird.
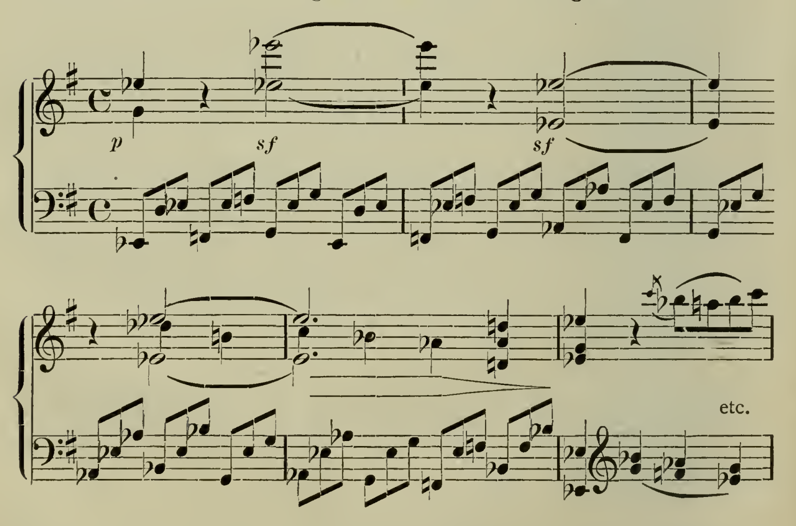
Wir wollen nunmehr zwei Muster von Rondo's beider Arten betrachten und wählen dazu Sätze, welche von Beethoven ausdrücklich als „Rondo“ bezeichnet sind. Ein sehr klares Bild der ersten Art finden wir im Rondo der D dur-Sonate op. 10, Nr. 3. Das Hauptthema des Satzes, aus dem kurzen Motive entwickelt, schliesst mit dem ersten Viertel des neunten Taktes ab:



Daran schliesst sich der zweite Theil in D dur an, welcher nach acht Takten das folgendermassen beginnende Ueber-
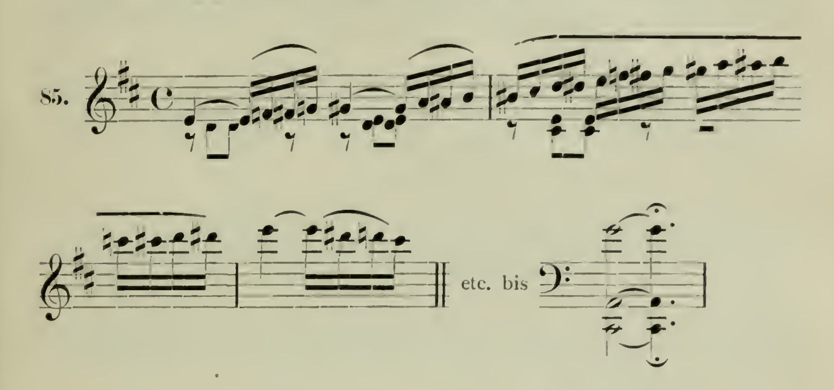
---

(mit verschobenem Rhythmus) hervor; auch schliesst der erste Gedanke gleich wieder an und wird in den folgenden vier Takten weiter geführt:
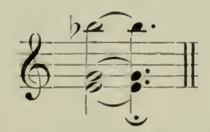


Die ganze Doppelperiode von acht Takten wird zudem dreimal hintereinander wiederholt.

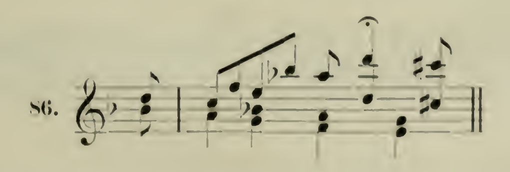
leitungssätzchen von acht Takten bringt, das mit der Fermate des Quintsextakkordes auf Cis endet:



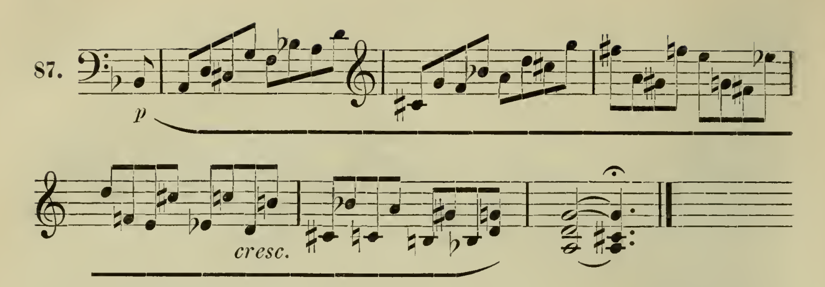
Nach der Fermate beginnt die erste Wiederholung des Hauptgedanken; sie schliesst mit dem neunten Takte auf einem Trugschlusse in B dur. Hier ist ein Ueberleitungstheil von zwölf Takten, der mit der Fermate



endet. Der dritte nun folgende Eintritt des Hauptgedanken beginnt in B dur und leitet nach D moll über. Dieser nur unvollkommene Eintritt in der fremden Tonart ist gewissermassen der Vorläufer der erst später im Hauptttone D dur erfolgenden Wiederholung des ganzen Hauptsatzes vom Rondo. Das im dritten Takte gebrachte Motiv des Thema's:



wird alsdann zur Ueberleitung nach D dur innerhalb der folgenden sechs Takte verwendet:
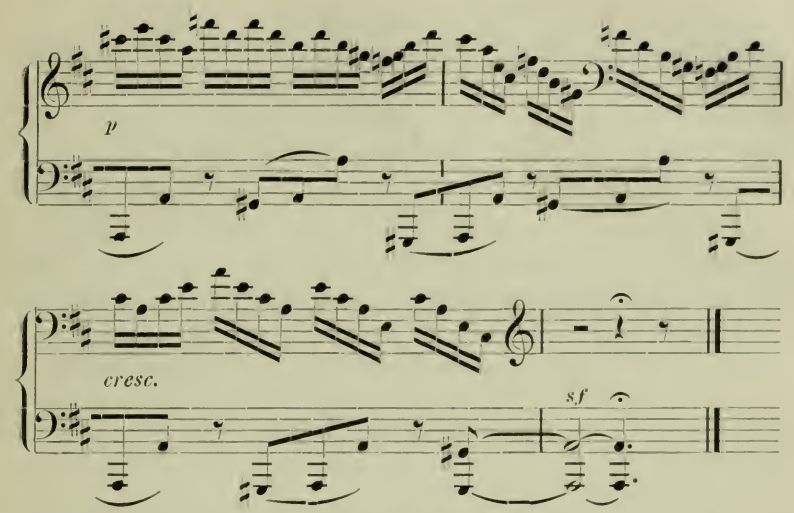


Nunmehr kommt die vollkommene Wiederholung der beiden ersten Theile des Rondo; der zweite Theil wendet sich nach der Tonart der Unterdominante und modulirt alsdann nach H moll. Hier fügt sich ein kleines Durchführungssätzchen an, in welchem das Dreiachtel-Anfangsmotiv folgendermassen verwendet ist:

88.

fp *fp*

pp *pp*
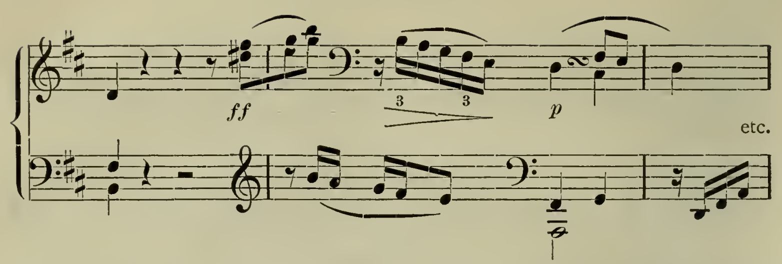
cresc. *sf* *sf* *sf* *sf*



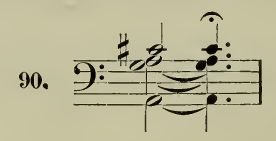
Ein neuer Eintritt des Hauptthema's wird uns nach der Fermate in folgender Gestaltung variirt vorgeführt:

89.

pp
pp
cresc.
f
p
cresc.
p



Abermals folgt ein Ueberleitungssätzchen aus dem Dreiachtelmotive hervorgehend, nach dem Dominantseptimenakkorde leitend:



Das nunmehr folgende Codalsätzchen ist (mit Ausnahme der im synkopirten Rhythmus gegebenen modulatorischen Ausweichung in vier Takten) gleichfalls aus dem Dreiachtelmotiv gebildet.

In diesem Rondo sehen wir also den Hauptgedanken fünfmal wiederkehren; vier Zwischensätze vermitteln die Wiedereintritte des Hauptthema's. Einer derselben (Nr. 88) ist recht eigentlich ein Durchführungssätzchen, aber nicht einer der Zwischensätze wird wiedergebracht noch in irgend welcher Art wiedererwähnt. Die Betrachtung grade dieses Rondo ist für den Schüler um so leichter und instruktiver, da die einzelnen Theile des Ganzen vielfach durch Fermaten begrenzt, sich augenfällig von einander abheben. In ganz ähnlicher Weise sind die Finales der Sonaten op. 28 und op. 31, Nr. 1 gebildet. Sie sind breiter ausgeführt und haben als Coda zum Schlusse eine Stretta.

Das Rondo mit Alternativsatz.

§ 18. Für die Betrachtung eines Rondo mit Alternativsatz wählen wir das Finale der A dur-Sonate op. 2, Nr. 1 von Beethoven. Der Hauptgedanke ist in den ersten sechszehn Takten ausgesprochen; er wird in den letzten sechs-

zehn Takten vor dem Alternativsatze das erste Mal wiederholt. Der Alternativsatz in A moll zeigt einen vom Hauptsatze gänzlich verschiedenen Charakter. Er stellt sich wie ein Triosatz der Tanzform dar. Beim ersten Theile dieses „Trio's" — wie wir es nennen dürfen — ist die Wiederholung vorgeschrieben, beim zweiten Theile ist sie ausgeschrieben, weil nach einem Halbschlusse auf der Dominante eine Ueberleitung von acht Takten folgt, an welche sich die zweite Wiederholung des Hauptgedankens mit den ersten 16 Takten des wiedereintretenden A dur reiht. Die dritte Wiederholung des Hauptgedanken finden wir in diesem Theile an derselben Stelle, wo wir im ersten Theile des Rondo die erste Wiederholung gefunden haben; diesmal tritt sie aber in 13 Takten variirt auf. Ein Ueberleitungssätzchen von weiteren 13 Takten, aus dem Anfangsmotive in A dur hervorgehend, führt auf den Quartsextakkord von B dur. Hier tritt eine theilweise Wiederholung des Trio's acht Takte hindurch ein, an welche sich wiederum eine Ueberleitung von vier Takten nach A dur reiht. Nunmehr schliesst der Satz mit der vierten ein wenig variirten Wiederholung des Hauptgedanken.

In ähnlicher Weise ist das Finale aus der Es dur-Sonate op. 7 von Beethoven gebildet. In diesem Rondo finden wir ein in zwei Theile gegliedertes Trio, dessen Theile repetirt werden sollen. Die frei gebildete, theilweise Wiederholung des Trio's in Es dur beschliesst den Satz.

Charakteristisch für beide Arten der Rondoform ist es, dass der Hauptgedanke zuweilen auch in einer weitentfernten Tonart dargebracht wird.*) So finden wir ihn in dem soeben erwähnten Rondo der Es dur-Sonate in E dur. Gemeinhin wird aber die fremde Tonart sehr bald wieder verlassen und die Klassiker kehren oft nach nur wenigen Takten in die Haupttonart zurück.

Besitzt das Rondo einen wirklichen Alternativsatz, so muss dieser auch in der That eine wesentliche Abwechslung gegen den Hauptsatz geben. Der Alternativsatz im Finale

*) Man vergleiche das Rondo im Es dur-Concert von Beethoven op. 73.

der A dur-Sonate op. 2, Nr. 2 hat gegenüber dem liebenswürdigen, heiter gefälligen Hauptsatze ein unruhig leidenschaftliches Gepräge. Dem liebevoll, zärtlichen, graziösen Charakter des ersten Haupttheiles im Rondo der Es dur-Sonate op. 7 gegenüber hat der Alternativsatz einen heroischen Charakter.

Sind auch die meisten Stücke in Rondoform im Tempo eines Allegretto oder Allegro moderato geschrieben, so finden wir doch auch im langsameren Tempo diese Formen angewendet; zeigen uns die meisten in Rondoform componirten Tonstücke auch sehr häufig heitere, gefällige Anfangsthemen, so finden wir doch auch Themen, welche einen melancholischen oder leidenschaftlichen Charakter an sich tragen. Wir erinnern hier nur an das tiefinnige und sicherlich allen unseren Lesern bekannte A moll-Rondo von Mozart.

Der Schüler versuche zuerst nicht zu ausgedehnte Stücke in der ersten Rondoform zu componiren. Erst später möge er die zweite Art von Rondoform nachzubilden versuchen. Stücke in dieser Form tragen alsdann die Bedingung zu grösserer Ausdehnung in sich. Bei der Betrachtung und Analyse vieler Rondo's wird der Schüler mannigfache Varianten in der Form finden; alle derartigen Stücke werden sich aber doch immer ganz bestimmt auf die beiden angeführten Arten der Rondoform zurückführen lassen. Der weiter vorgeschrittene Kunstjünger mag es versuchen, Abwechslung in seine Arbeiten zu bringen, indem er gelegentlich auch ein Rondo für Pianoforte und Violine componirt. Als ein Muster dieser Gattung führen wir hier das Finale der Sonate für Pianoforte und Violine, op. 24 von Beethoven an. Der Schüler soll selbstverständlich auch andere Rondo's gleicher Gattung aufmerksam betrachten und analysiren.
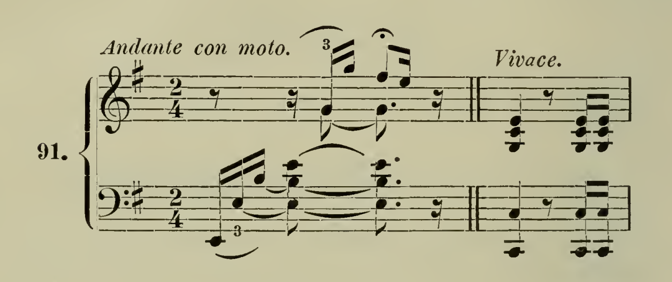
VII. Kapitel.

Die Sonate.

Die Form der Sonate im Allgemeinen.

§ 19. Die Sonate ist ein aus zwei oder mehreren Sätzen bestehendes Musikstück. Die einzelnen Sätze sollen unter sich einen musikalisch-geistigen Zusammenhang haben; ihr Inhalt ist jedoch ein verschiedenartiger. Zwischen den beiden letzten Sätzen existirt auch zuweilen ein äusserlicher Zusammenhang, wenn der vorletzte meist langsame Satz durch eine Ueberleitung mit dem letzten verbunden ist. Aber auch ohne irgend welche Ueberleitung verlangt eine Composition zuweilen den sofortigen Anschluss eines Satzes an den vorhergehenden. Dies ist besonders dann der Fall, wenn der vorhergegangene Satz keine sehr grosse Ausdehnung hatte. Nach dem Adagio sostenuto der Cis moll-Sonate op. 27, No. 2, von Beethoven finden wir die Bemerkung „Attacca subito il seguente“ z. d. „Man beginne sogleich den folgenden Satz.“ Dies kommt nicht bloss bei Sätzen in Tonarten gleicher Tonhöhe, wie im vorstehenden Falle (Cis moll und Des dur) vor, es kann auch zwischen Sätzen, die in verschiedenen Tonarten geschrieben sind, ein unmittelbarer Anschluss nothwendig sein. Dieser kann alsdann auch ohne modulatorische Ueberleitung geschehen, wenn der Schlussakkord des vorangegangenen und der erste Akkord des neuen Satzes es erlauben. So schliesst das Andante con moto in Beethoven's G dur-Concert, op. 58 mit dem E moll-Akkorde. Das direkte Weitergehen ist durch die Worte „Segue il Rondo“ angezeigt; das Rondo soll sich mit dem ersten Akkorde, dem Dreiklange auf C, an dem eben verhallten E moll-Akkord anschliessen. Dies darf

aber nicht so buchstäblig aufgefasst werden, als müsse der erste Akkord des Rondo direkt nach der Dauer der Sechszehntelpause im letzten Takte des Andante etwa in dieser Weise anschlagen:



In allen solchen Fällen muss trotz des „attacca“ oder „attacca subito“ eine wenn auch nur ganz kurze Pause, zum Mindesten von der Dauer eines tiefen Athemzuges gemacht werden, und dies muss selbst dann der Fall sein, wenn der allerletzte Ton des vorangehenden Satzes durch eine Fermate ausgehalten wird. Eine kurze „Athempause“ wird auch dann noch zwischen Schluss des einen und Anfang des anderen Satzes nothwendig sein.

Meistentheils besteht eine Sonate aus drei Sätzen, von denen der erste und letzte Satz im schnellen Tempo gehen; der in der Mitte stehende Satz pflegt meist ein langsamer zu sein. Wir finden aber auch Sonaten in zwei und in vier Sätzen, auch muss der erste Satz nicht immer und in allen Fällen ein schneller sein. Die As dur-Sonate, op. 26 von Beethoven giebt ein Andante con variazioni als ersten Satz einer Sonate in vier Sätzen, die Sonate op. 54 hat nur zwei Sätze; der erste derselben ist „in tempo d'un Menuetto“ bezeichnet und geht demnach in ruhigem Tempo. Man findet — ob mit Recht oder Unrecht so bezeichnet, lassen wir dahingestellt — ausnahmsweise auch einmal einen einzelnen Satz mit dem Titel „Sonate.“ So nennt Moscheles eines seiner edelsten, aber nur aus einem einzigen Satze bestehenden Werke „Sonate melancolique.“

Unter den 30 Clavier-Sonaten von Beethoven finden

wir — die beiden kleinen Sonaten op. 49 abgerechnet — nur vier Sonaten von zwei Sätzen, die meisten derselben haben wie die Sonaten früherer Meister drei Sätze. Die viersätzigen Sonaten enthalten meist einen raschen ersten Satz, einen langsamen zweiten, ein Scherzo oder Menuetto und einen schnellen Finalsatz. Nur ein einziges Mal finden wir einen im langsamen Tempo gehenden Finalsatz in der Sonate op. 109 „Andante molto cantabile ed espressivo" bezeichnet; doch wechselt das Tempo in diesem „Andante mit Variationen", und wir finden deren auch zwei in lebhaftem Zeitmasse darin. Im Allgemeinen ist der Satz aber ein langsamer und schliesst auch „in tempo I del tema." Wir nennen diesen Ausnahmefall, weisen aber den Schüler darauf hin, dass derselbe vereinzelt dasteht. Die „Arietta con variazioni" in op. 111 hat meist schnelle Bewegung.

Zuweilen fehlt in der Sonate der langsame Satz, ein eigentliches Andante oder Adagio, wie wir dies in Beethoven's Sonaten op. 10, Nr. 2; op. 14, Nr. 1; op. 31, Nr. 3, op. 78 und op. 90 sehen können. Eine derselben hat, obwohl aus vier Sätzen bestehend, dennoch kein Adagio. Es ist dies die Sonate op. 31, Nr. 2, welche einen ersten Allegrosatz, ein Scherzo, Allegretto vivace bezeichnet, ein Menuetto mit der Tempobezeichnung Moderato e grazioso und ein Presto con fuoco als Finale besitzt. Das Menuetto tritt an die Stelle des eigentlichen langsamen Adagio- oder Andantesatzes. Die Fis dur-Sonate op. 78 enthält nach einem kurzen Vorspiel (Adagio cantabile) von vier Takten nur zwei Sätze; beide sind Allegrosätze.

Verschiedenartige Ordnung der einzelnen Sätze.
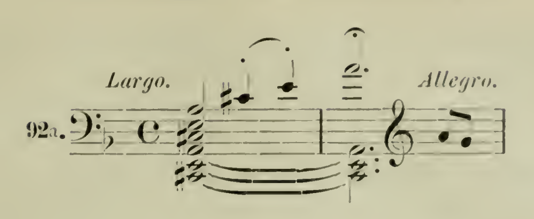
§ 20. Die Form der dreisätzigen Sonate wird auch in Trio-Compositionen häufig angewendet. Mozart hat sogar eine der schönsten Symphonien für Orchester (D dur ohne Menuett) in nur drei Sätzen geschrieben. Kommt die viersätzige Sonatenform in Compositionen für ein Instrument oder für mehrere oder für Orchester zur Anwendung, so wird die Ordnung der Mittelsätze, den langsamen Satz als zweiten, bald als

dritten zu bringen, mitunter gewechselt. Der kurze, schnelle Satz (das Scherzo oder das Menuett) kann ebensowohl dem langsamen Satze vorangehen, als nach ihm stehen. Beethoven bringt in der As dur-Sonate op. 26, das sehr lebhafte Scherzo vor dem Trauermarsche. Der Grund ist leicht ersichtlich; er will auf das langsame „Andante con Variazioni“ nicht einen zweiten langsamen Satz „Andante funebre“ folgen lassen. Zwei aufeinander folgende ausgeführte langsame Sätze würden den Hörer leicht ermüden.
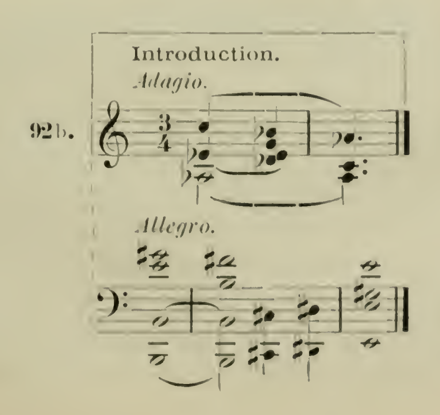
Zuweilen finden wir inmitten der Sonate auch kurze Adagiosätze in einfacher Liedform, wie das Adagio con espressione in der Es dur-Sonate op. 27, Nr. 1, oder auch nur eine ausgeführte längere Einleitung im langsamen Tempo geschrieben, wie das ausdrücklich als „Introduzione“ bezeichnete Adagio molto der Sonate op. 53. Derartige kürzere Adagiosätze schliessen dann stets an den folgenden Finalsatz an, und Beethoven schreibt dies bei den beiden genannten Adagio's sogar ausdrücklich vor, obschon das sofortige Weitergehen selbstverständlich und die Bemerkung „Attacca subito l'Allegro“ im ersten Falle, wie das „Attacca subito il Rondo“ im zweiten eigentlich überflüssig ist.

Einleitungssätze grösserer oder geringerer Ausdehnung im langsamen Tempo vor dem ersten Satze einer Sonate kommen im Allgemeinen selten vor. In den Claviersonaten Beethoven's finden wir eine ausgeführte längere Einleitung im langsamen Tempo nur in der Sonate pathétique und in der C moll-Sonate, op. 111. Dass der Hauptgedanke der langsamen Einleitung auch im Allegrosatze wiedergebracht werden kann, finden wir zuweilen, z. B. in der Sonate pathétique, im Es dur-Quartett, op. 47 von Rob. Schumann, in der C dur-Symphonie von Franz Schubert etc.

Kürzere langsame Vorspiele von weniger als acht Takten kommen sehr selten vor. Beethoven bringt nur einmal — wie schon oben erwähnt wurde — ein solches kurzes Vorspiel in einer Claviersonate (Fis dur, op. 78). Den einleitenden Akkord der D moll-Sonate op. 31, Nr. 2:



wird Niemand als Vorspiel auffassen. Zuweilen wird vor dem ersten Satze eine einleitende Cadenz gebracht. Beethoven eröffnet den ersten Satz seines grössten Concertes (Es dur) mit der durch Passagen reichverzierten Hauptcadenz der Akkorde der ersten, vierten und fünften Stufe. Im Allgemeinen ist eine Einleitung für einen ersten Sonatensatz nicht erforderlich, unter Umständen kann sie nothwendig werden; dann muss sie aber immer im direkten Zusammenhange mit dem sich anschliessenden eigentlichen ersten Satze stehen. Zuweilen wird in der langsamen Einleitung das Thema des ersten Allegrosatzes bereits angedeutet und vorbereitet, indem ein charakteristisches Motiv des Themas den Anfang der Introduction bildet und den Stoff zu derselben bildet, wie dies z. B. in der Einleitung der B dur-Symphonie von Schumann der Fall ist. Zuweilen tritt ein derartiges Motiv erst im Verlaufe oder gegen den Schluss der Einleitung ein. Beethoven bringt sogar das Motiv des zweiten Thema's vom Allegrosatze der grossen Leonoren-Ouverturen Nr. 2 u. 3 schon in der Introduction:



Im Allgemeinen aber pflegt der Inhalt einer Einleitung ein selbstständiger, in freier Phantasie den ersten Allegrosatz vorbereitender zu sein. Auch die Finalsätze mancher grosser Musikstücke in Sonatenform haben zuweilen Vorspiele oder Einleitungen im langsamen Tempo vor dem eigentlichen schnellen letzten Satze; diese sind dann in derselben Weise gehalten, meist aber etwas kürzer gefasst, als die Einleitungen zu ersten Allegrosätzen.

Im ersten Satze einer Sonate tritt uns eine neue Form entgegen, die wir in kurzen Worten und in allgemeinen Umrissen folgendermassen beschreiben. Der Satz besteht aus drei Theilen, einem ersten, zwei Hauptthemen enthaltenden, einem zweiten, dem Durchführungstheile und aus dem dritten, dem Wiederholungstheile, welchem in ausgeführteren Sätzen meist eine Coda beigefügt ist. Ehe wir die Form eines derartig gebauten Satzes der Sonate zeigen, wollen wir sie in der Sonatine im verkleinerten Massstabe betrachten.

VIII. Kapitel.

Die Sonatine.
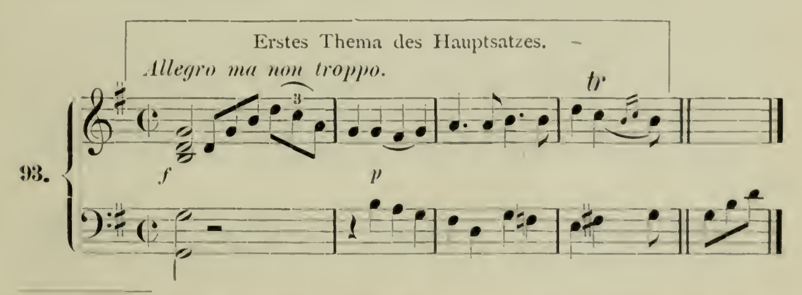
Der erste Satz in Dur.

§ 21. Die Sonatine ist — wie das Verkleinerungswort es sagt — eine kürzere Sonate. Häufig besteht sie nur aus zwei, zuweilen aus drei Sätzen. Besteht die Sonatine nur aus zwei Sätzen, so braucht der erste derselben nicht immer ein Allegro-, der letzte nicht immer ein Adagio- oder Andantesatz zu sein. Hat die Sonatine drei Sätze, so ist sie meist in der gewöhnlichen Form (einen ersten Allegrosatz, einen im langsamen Tempo gehenden zweiten und einen Allegro-Finalsatz enthaltend) gebildet. Der erste Satz zeigt, jenachdem er in Dur oder in Moll geschrieben ist,

eine verschiedene Modulationsordnung. Geht derselbe in Dur, so pflegt das zweite Thema fast immer in der Tonart der Dominante aufzutreten, in der der erste Theil dann abschliesst.*)
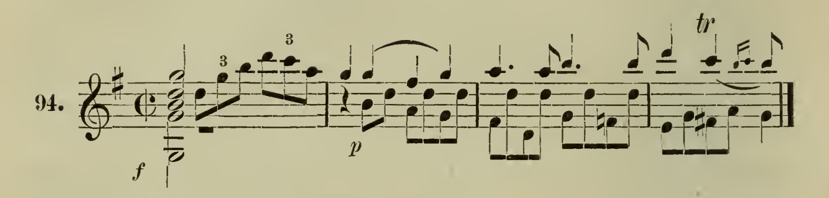
Der ganze erste Theil wird wiederholt; an ihn schliesst sich der Durchführungstheil, der sehr knapp gehalten sein soll und keineswegs die gleiche Ausdehnung wie der erste Theil haben darf. Zu ausgeführterer thematischer Arbeit ist hier kaum Raum, man begnüge sich einen oder den anderen der Hauptgedanken oder ein Motiv eines derselben weiterzuführen, es verschiedenartig darzustellen und alsdann in den dritten Theil des Satzes überzuleiten. Der dritte Theil bringt dann die Wiederholung des ersten in der Weise, dass auch der zweite Hauptgedanke in der Tonart der Tonika wiedergebracht wird, so dass der Satz in dieser Tonart entweder mit einer kleinen beigefügten Coda oder auch ohne dieselbe schliessen kann.

Betrachten wir den ersten Satz der Sonate — oder richtiger gesagt Sonatine — op. 49, Nr. 2, von Beethoven, so finden wir den ersten Hauptgedanken in den ersten vier Takten ausgesprochen:
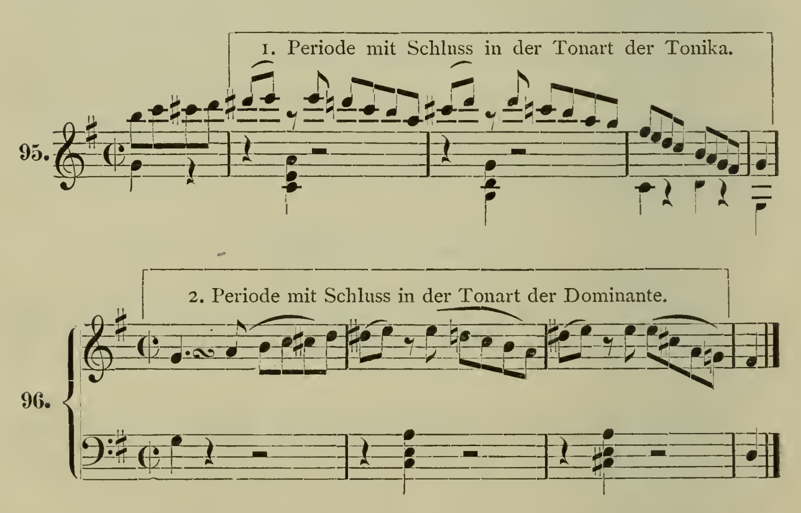


*) Beethoven bringt aber in grösseren Werken, welche Sätze in erster Sonatensatzform enthalten und auch in den entsprechenden Sätzen seiner Claviersonaten zuweilen den zweiten Hauptgedanken, das zweite Thema in einer anderen Tonart, als in der der Dominante; wir kommen darauf später zurück. Der erste Theil eines ersten grossen Sonatensatzes wird durch breitere Ausführung, durch längere Darstellung seiner einen bedeutenderen Inhalt aussprechenden Gedanken selbstverständlich von dem kleineren ersten Sonatinensatze verschieden sein; im Prinzipe aber sind sie gleich gebildet. Kleinere erste Sonatensätze sind, selbst wenn sie einen sehr bedeutenden geistigen Inhalt haben, den Sonatinensätzen ganz gleich. (Man vergl. Satz I der Fis dur-Sonate op. 78, von Beethoven.)

Der Bass vervollständigt den vierten Takt mit drei Achteln (g, h, d), auf welche die Wiederholung der ersten Periode in der höheren Octave mit reicher ausgeführter Begleitung folgt:
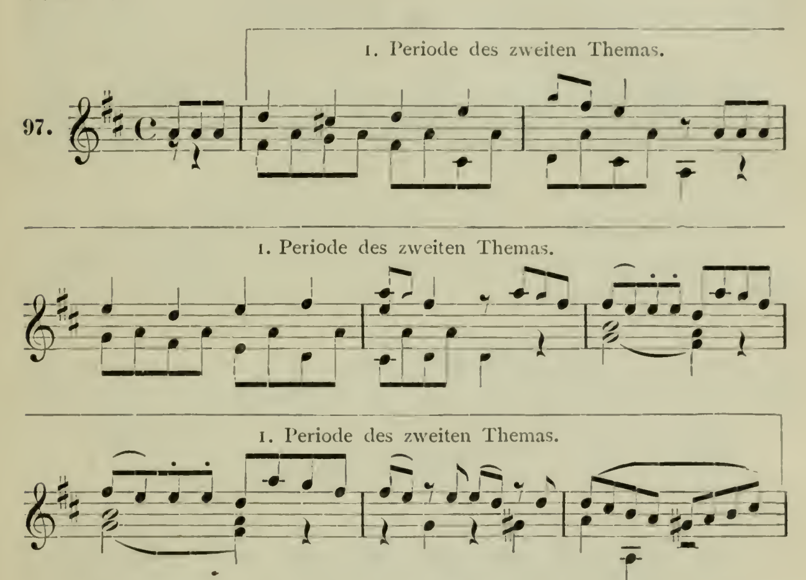


An dieses Thema knüpft sich eine Fortführung in zwei dreitaktigen Perioden, von denen die erste in der Tonart der Tonika, die zweite in der Tonart der Dominante schliesst:
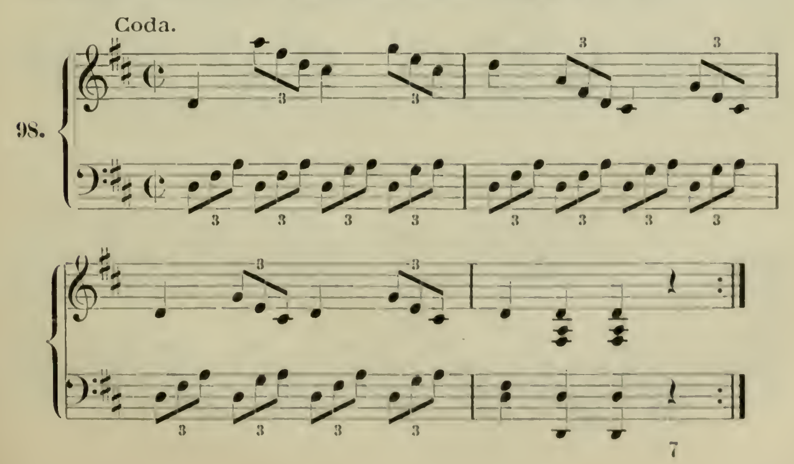


Nun kommt ein, das erste Thema mit dem zweiten verbindender Zwischensatz oder Seitensatz von dreimal zwei Takten; er wird aus dem Motive entwickelt, mit einer Achteltriolen-Bewegung ausgestattet und schliesst im sechsten Takte, in welchem mit dem Auftakte der letzten drei Achtel der zweite Hauptgedanke, das zweite Thema in

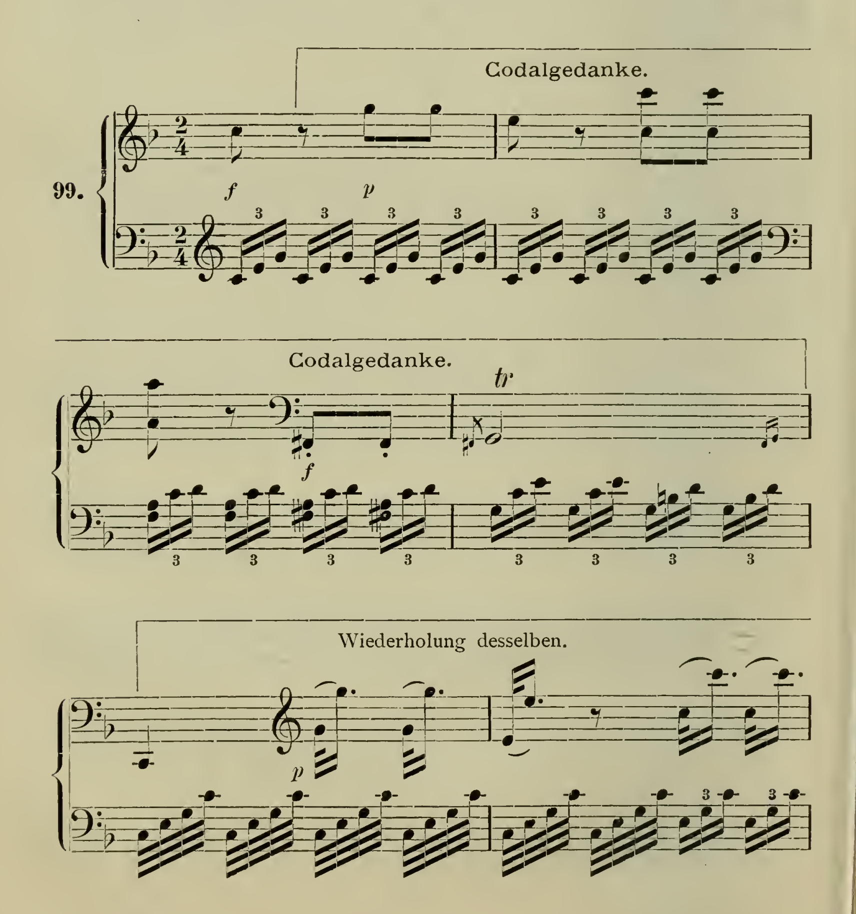
der Tonart der Dominante (D dur) anhebt. Dieses Thema schliesst seine erste achttaktige Periode auf der Dominante von D dur:



Diese Periode führt bei ihrer Wiederholung nach D dur zurück in den dreizehn Takte langen Schlusssatz, welcher wie der Zwischen- oder Seitensatz Achteltriolen-Bewegung hat. Dann folgt noch eine Coda von vier Takten, welche aus dem Motive des Zwischensatzes entwickelt ist.



Betrachten wir diese Coda näher, so sehen wir, dass der eigentliche Codalgedanke nur einen Takt ausfüllt. Dieser Takt wird wiederholt, und ihm wird auch noch die zweimalige Wiederholung der zweiten Hälfte des Codalgedanken beigefügt; der Schlussakkord wird durch das nachschlagende zweite und dritte Viertel des letzten Taktes verstärkt. Wir finden dasselbe auch in anderen Coden; der Codalgedanke repetirt sofort und ausserdem sein letztes Motiv. Die Repetitionen enthalten zuweilen kleine Varianten. Ein einschlagendes Beispiel einer etwas weiter ausgeführten Coda entnehmen wir dem ersten Satze der F dur-Sonate op. 10, Nr. 2 von Beethoven:



Wiederholung desselben.
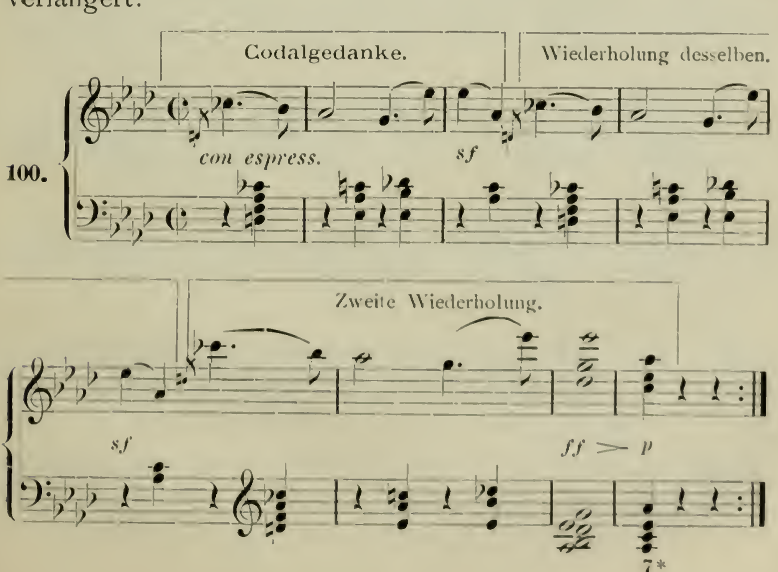
tr *f* *ff*

Wiederholung des letzten Motivs.
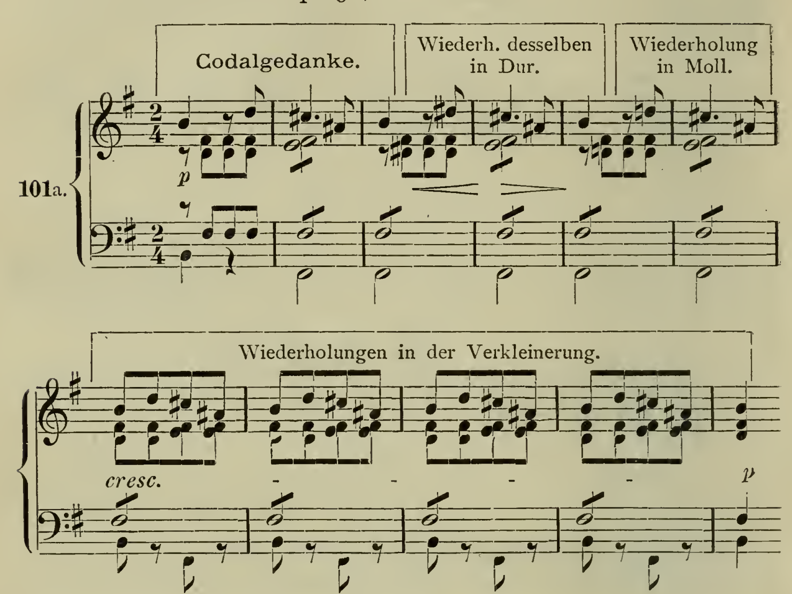
Schluss.

cresc. *tr* *ff* *ff*
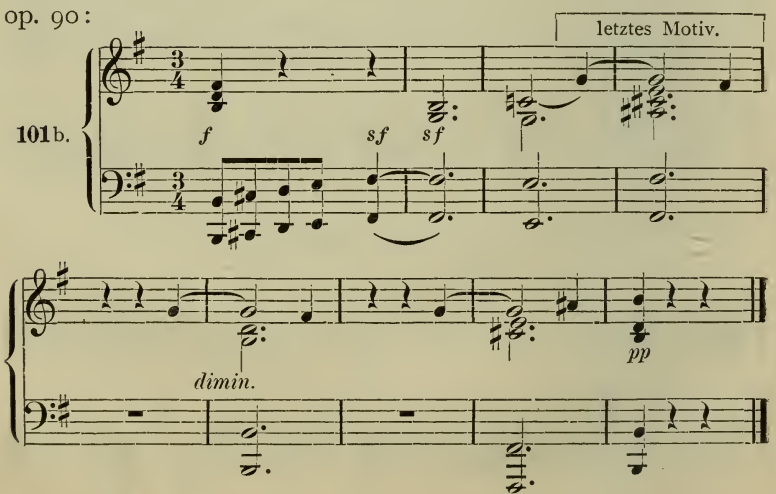
Zuweilen repetirt der ganze Codalgedanke mehr als einmal, besonders dann, wenn er kurz ist. Ein Beispiel giebt die Coda aus der Sonate op. 2, Nr. 1 von Beethoven; der Codalgedanke ist in nur zwei Takten ausgedrückt, repetirt aber zwei Mal, das zweite Mal zum Zwecke der Schlussbildung verlängert:



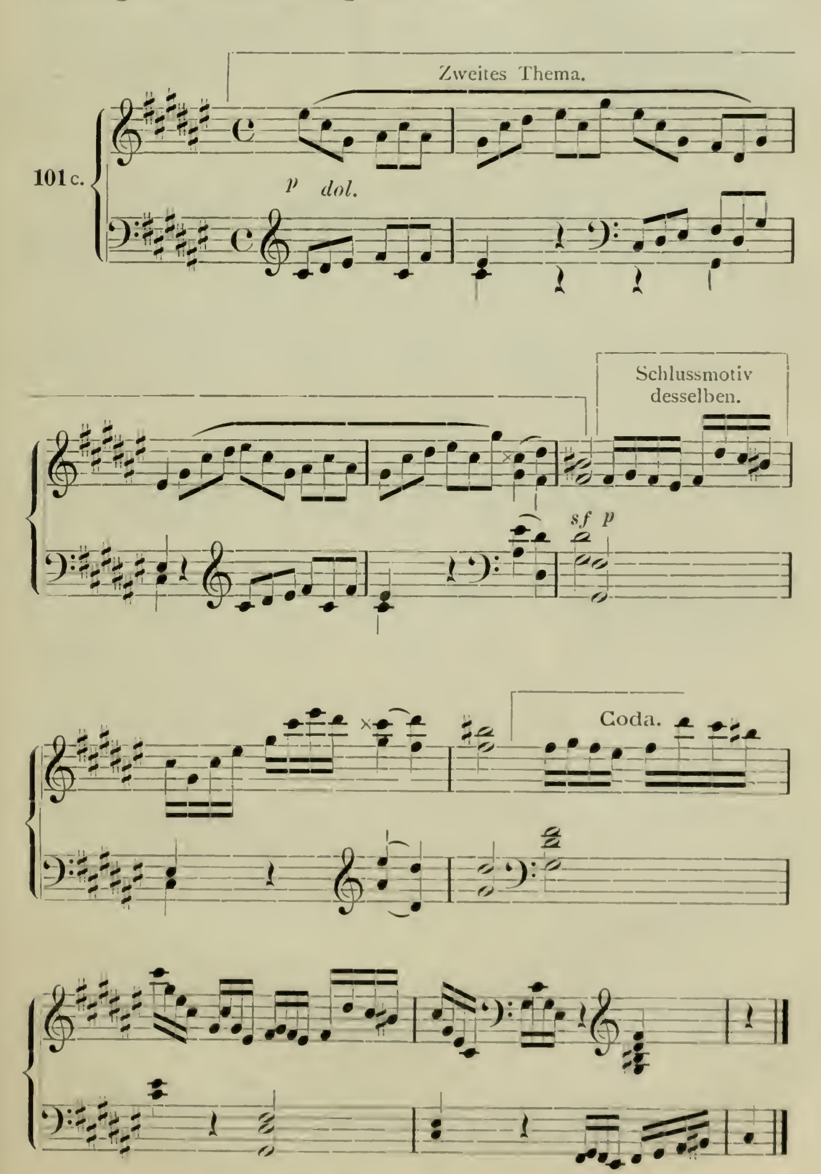
Zuweilen repetirt der Codalgedanke zusammengezogen und verkürzt mehrere Male hintereinander, wie Beethoven dies in der G dur-Sonate op. 31, Nr. 1 thut:
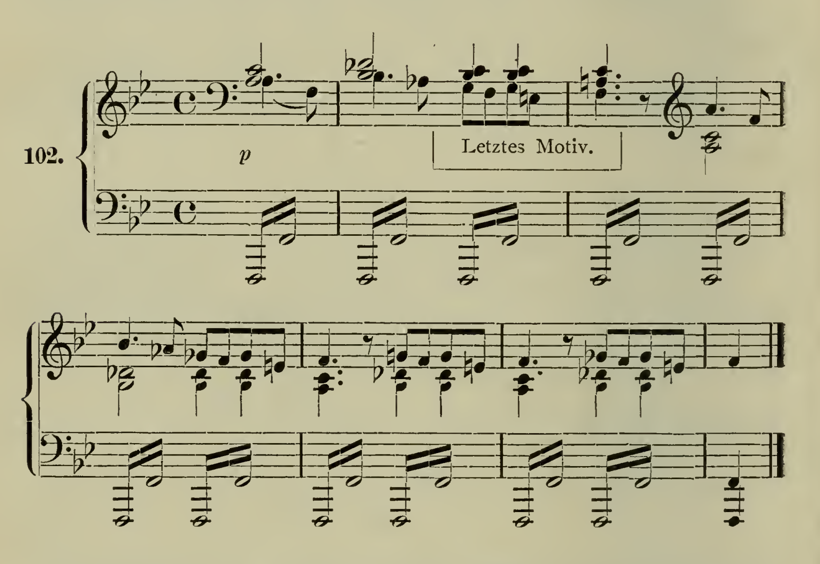


Mitunter wird aber das Gefühl des Abschlusses durch die verzögerte Wiederholung des letzten Motivs hervorgerufen. Dies zeigt Beethoven im ersten Satze der E moll-Sonate, op. 90:



Es bedarf jedoch nicht immer eines selbstständigen Codalgedankens. Beethoven verwendet in der Fis dur-Sonate op. 78 ein das zweite Thema beschliessendes Motiv zur Bildung der Coda in folgender Weise:

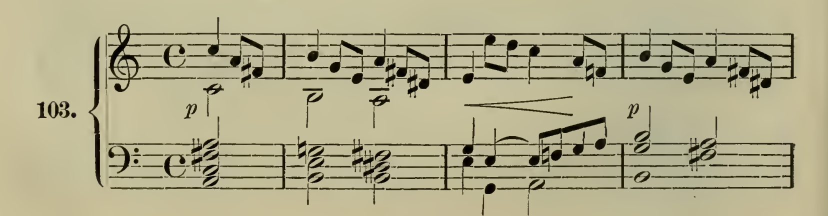


In der unter Nr. 101 notirten Coda sehen wir den Gedanken abwechselnd in Moll, Dur und Moll wiederholt. Dies ist eine dem Grossmeister Beethoven ganz besondere Eigenthümlichkeit, der wir auch an anderen Stellen öfter begegnen. Er lässt aber nicht immer den ganzen Codalgedanken im Tongeschlechte wechseln; mitunter benutzt er dafür nur das letzte Motiv. Wir zeigen dies unter 102. (Siehe Beethoven op. 22, Satz 1.)



Der Wechsel von g und ges im Schlussmotive macht hier den Eindruck eines Wechsels von Dur und Moll.

Häufig wird auch die Wiederholung des Schlussmotivs zur Rückführung in die Wiederholung des ersten Theiles oder zur Einführung in den zweiten Theil mitbenutzt, wie Beethoven dies in der Sonate, op. 53 am Schlusse des ersten Theiles thut.
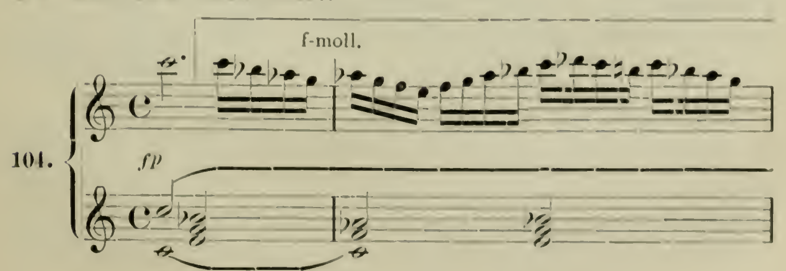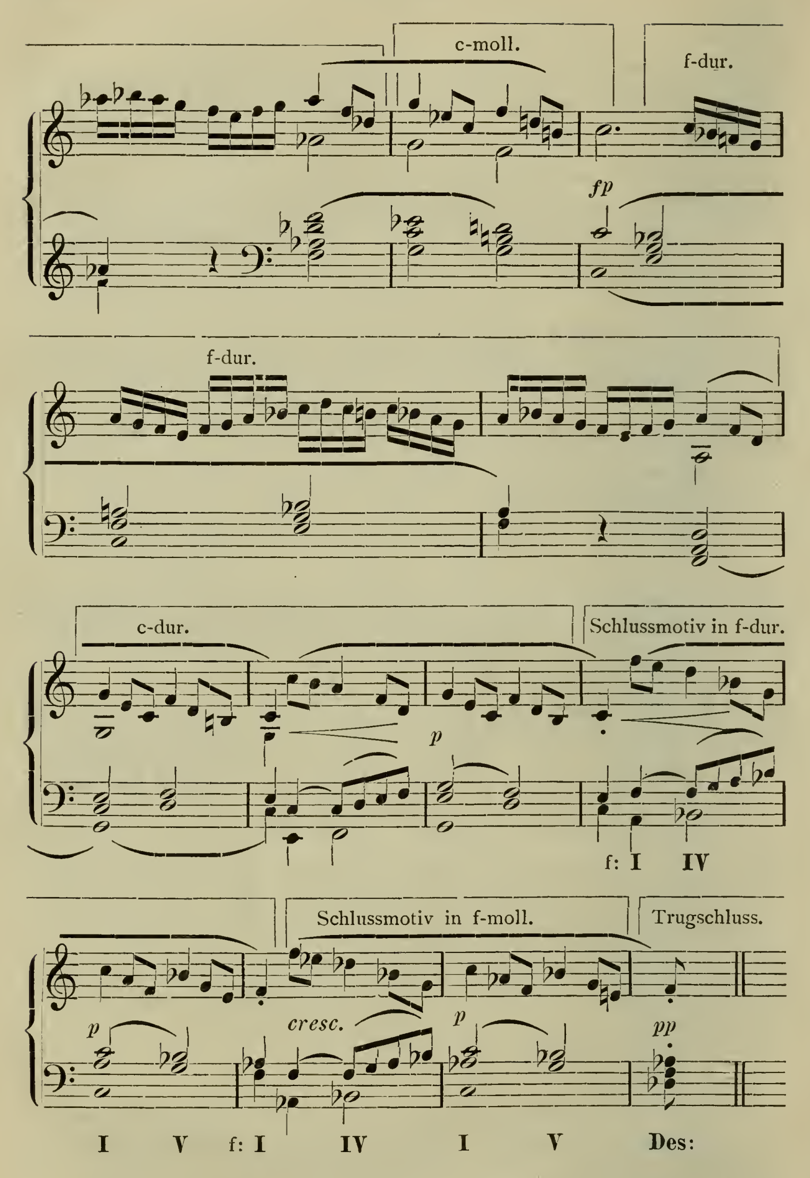


Ima.

IIda

Beginn des Durchführungstheils.
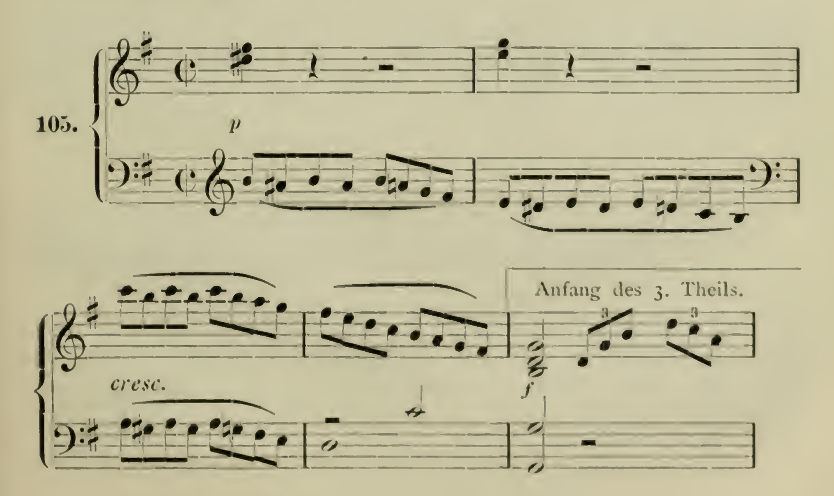
Noch interessanter ist die Wiederholung am Schlusse des dritten Theiles vom ersten Satze, wo bei der Repetition des ganzen Codalgedanken die F moll- und die F dur-Harmonie abwechselnd auftreten, und die Transposition des letzten Motivs nach F moll in den vierten, eine grosse, ausgeführte Coda bildenden Theil überleitet, der alsdann erst den Satz abschliesst:
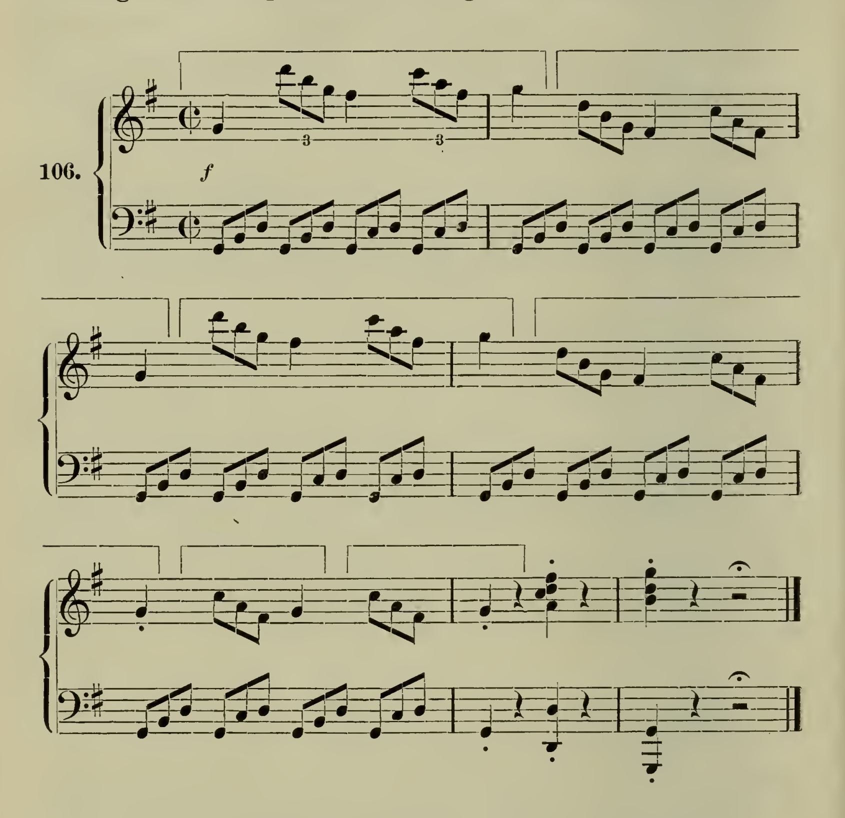




Der Schüler kann aus der Bezeichnung der Akkorde in Nr. 104, wie aus allen anderen hier angeführten Coden leicht ersehen, dass der Harmonie der Coda die Hauptcadenz in mehrfacher Wiederholung zu Grunde liegt.

Wir kehren nach dieser Abschweifung zur Betrachtung der G dur-Sonatine op. 49, Nr. 2 zurück und fassen deren zweiten Theil in's Auge. Derselbe beginnt nach dem D dur-Schlusse des ersten Theiles in D moll. Von einer eigentlichen Durchführung ist darin nicht die Rede; es wird nur der Hauptgedanke nach Moll transponirt, ohne dass eine thematische Arbeit in contrapunktischen Combinationen mit dem ganzen Gedanken oder mit einem Motive desselben eintritt. Statt einer Durchführung sehen wir eine Weiterführung, ein Fortspinnen des Satzes, ohne dass aus dem einen oder dem anderen der Themen und Motive des ersten Theiles, oder aus einem der Motive eines Themas neue Gestaltungen durch contrapunktische Combinationen herausgebildet werden. Der betreffende zweite Theil erweist sich dem ersten gegenüber um so kürzer, weil er eben keine Durchführung im eigentlichen Sinne des Wortes ist, sondern nur eine zweimalige Fortführung des ersten Hauptgedanken (von D moll nach A moll und von A moll auf die Dominant-Harmonie von E moll). Nach dieser in sechs Takten gegebenen Fortführung tritt ein viertaktiger Orgelpunkt auf dem Tone H ein, der nichts aus den Themen oder anderen Motiven Entnommenes enthält. Die aus ihm herausführende Figur leitet durch folgende Sequenz in den dritten Theil ein.



Der dritte Theil enthält die getreue Wiederholung des ersten mit dem Unterschiede, dass das zweite Hauptthema in der Tonart der Tonika (G dur) wiederkehrt und dass die Coda zum Zwecke einer möglichst vollkommenen Schlussbildung durch Repetitionen in folgender Weise erweitert ist.



Der erste Satz in Moll.

§ 22. Beginnt der erste Satz einer Sonatine in Moll, so gilt es als Grundsatz das zweite Hauptthema desselben in der parallelen Durtonart auftreten zu lassen und in dieser den Theil abzuschliessen. Es eignet sich aber auch die Durtonart der unteren **grossen** Terz recht gut zur Darstellung des zweiten Themas, ebenso die Molltonart der Dominante. Der erste Theil wird alsdann

jedesmal in derjenigen Tonart geschlossen, in der das zweite Thema steht.*) Aeltere Componisten bringen das zweite in Dur stehende Thema bei seiner Wiederholung im dritten Theile meist nach Moll übertragen, also ganz in der gleichen Tonart wie das erste Thema, um solchergestalt die möglichste Einheit der Tonart in der verhältnissmässig noch wenig ausgedehnten Form der ersten Sätze zu wahren. So verfährt Mozart selbst in seinen grossen Sonaten in A moll und in C moll und in vielen anderen grösseren Werken, und so thut dies auch Beethoven in der kleinen Sonate op. 49, Nr. 1, welche wir gleichfalls nur eine Sonatine nennen. Beethoven verlässt aber dieses Princip in seinen späteren Werken; er bringt das in Dur stehende zweite Thema bei der Wiederholung im dritten Theile ebenfalls in Dur in gleichen Ton wie das erste, oder in einer anderen entsprechenden Durtonart wieder und kehrt danach erst durch eine Modulation in die Grundtonart des Satzes zurück, um in dieser zu schliessen. Falls Beethoven das zweite Thema gleichviel ob dieses im ersten Theile in Dur oder Moll stand, überhaupt nicht im gleichen Tone wie das erste im dritten Theile des Satzes wiederholen lässt,
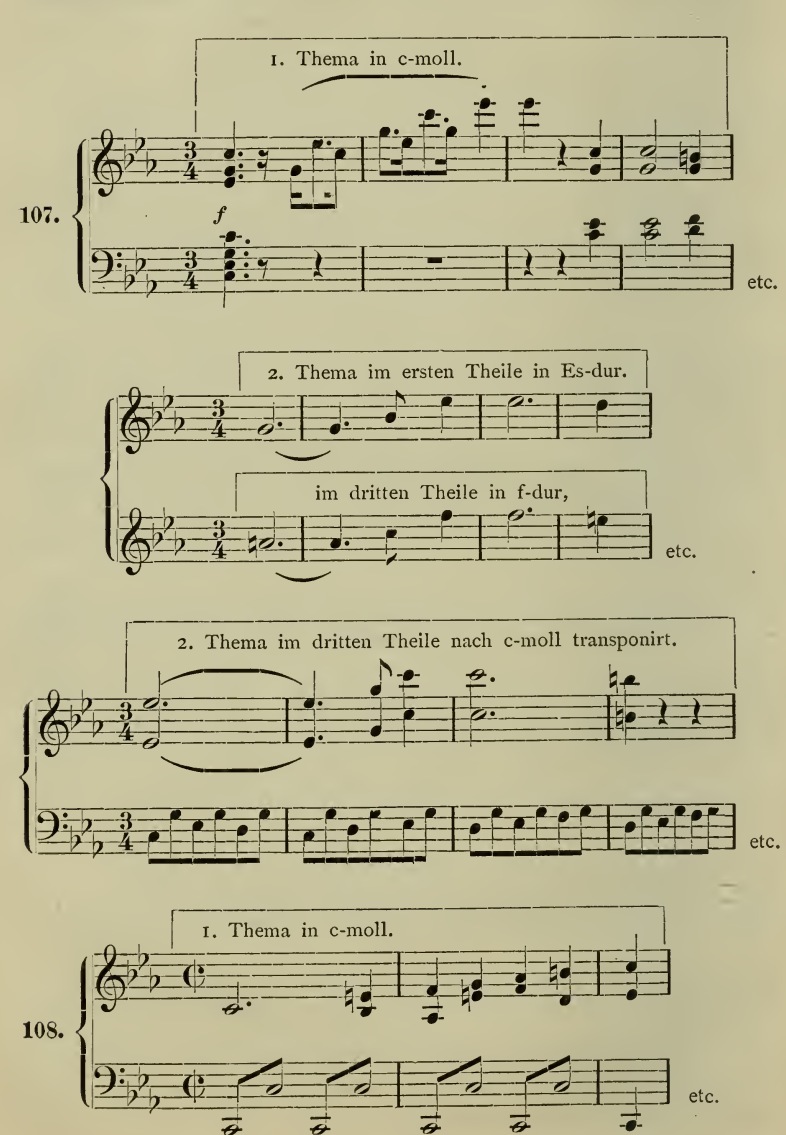
---

*) Beethoven schliesst den ersten Theil der F moll-Sonate op. 57 in As moll, nachdem das zweite Thema in As dur aufgetreten war. Sowohl der nach dem zweiten Thema stehende, den Schluss des ersten Theiles vorbereitende Seiten- oder Schlusssatz, wie auch die den Theil abschliessende Coda stehen in As moll. In der Kreutzer-Sonate op. 47 von Beethoven (für Pianoforte und Violine) wird das zweite Thema im ersten Theile des ersten Allegrosatzes in der Durtonart der oberen Dominante (E dur) eingeführt, bald jedoch nach E moll transponirt, in welcher Tonart dann auch der grossartige Gedanke des Schlusssatzes



gebracht wird. In dieser Tonart schliesst der Theil mit der Coda ab. In der Sonate pathétique op. 13 bringt Beethoven den zweiten Hauptgedanken ganz und gar in der Molltonart der oberen kleinen Terz (Es moll). Erst später kommt der Schlusssatz und die den ersten Theil beschliessende Coda in Es dur. Diese Fälle stehen vereinzelt da. Der Schüler wird gut thun, sich anfangs an die oben aufgestellten Regeln und Grundsätze zu halten.

so wählt er für die Wiederholung die am Besten entsprechende Tonart der Unterdominante und kehrt alsdann in die Tonart der Tonika zurück. Hierzu die betreffenden Beispiele Nr. 107 und Nr. 108, op. 10, Nr. 1 und op. 13 entnommen:



2. Thema im ersten Theile in Es-moll.
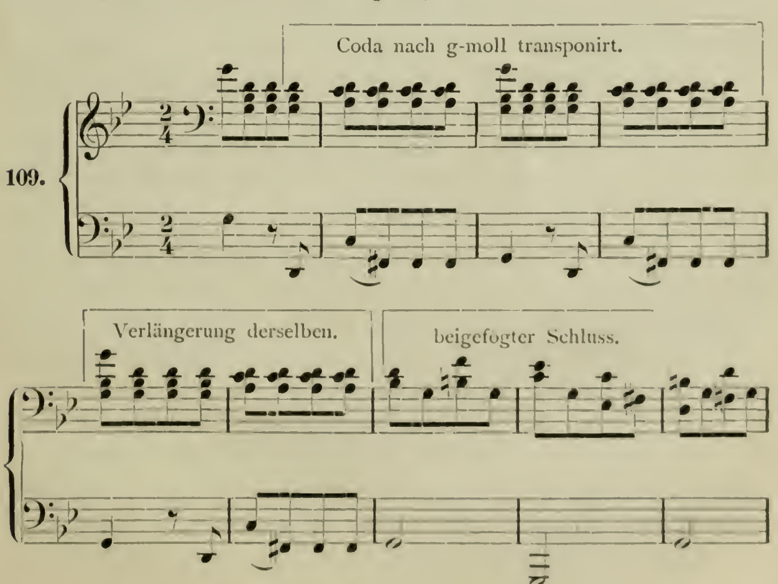
im dritten Theile in f-moll, modulirt nach c-moll.
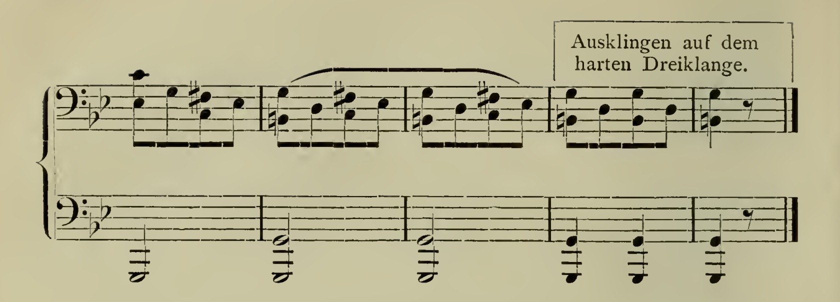
etc.

2. Thema später in c-moll.

etc.

Häufig schliesst der in Moll gehende erste Satz mit dem harten Dreiklange der Tonart der Tonika ab, obschon sowohl der zweite Hauptgedanke, als auch die Coda in Moll standen. So thut dies Beethoven am Schlusse des ersten Satzes der Sonatine op. 49, Nr. 1.





Seltener dürfte es vorkommen, dass der dritte Theil von dem nach Dur transponirten zweiten Thema an ganz und gar in Dur bleibt; dies kommt in Sätzen von grösserer, breiterer Form, als der Sonatine vor. Einem Ausklingen auf dem harten Dreiklange, wie Beispiel 109 es zeigt, begegnen wir sehr oft.

Dies sind die wesentlichen Verschiedenartigkeiten des Satzes in Moll gegen den in Dur. In allem Anderen sind sie gleichartig gebildet. Der zweite und dritte Satz der Sonatine bewegen sich in uns bereits bekannten Formen. Ein Menuetto oder ein in Liedform geschriebenes Sätzchen bilden meist den Mittelsatz, ein Rondo das Finale. In der Sonatiue op. 49, Nr. 1 giebt Beethoven den ersten Satz in ruhigem Tempo „Andante"; der zweite Satz, das Finale, ist ein munteres Rondo in G dur. In der darauffolgenden Sonatine, op. 49, Nr. 2, ist der erste Satz ein frisches Allegro in G dur, der zweite, das Finale, ein ruhig gehaltenes Menuetto in G dur mit einem aber nur aus einem Theile bestehenden Trio in C dur. Ein Satz „Thema con variazioni" wird sich nicht so gut für die Form der Sonatine eignen, weil die Variationen (selbst über ein kurzes Thema) leicht eine grössere Ausdehnung erhalten. Ein solcher Satz würde dann im Missverhältniss zu den anderen ungleich kürzeren Sätzen des ganzen Werkchens stehen.

Die Form des ersten Sonatinensatzes würde sich auch — allerdings möglichst knapp gefasst — zur Composition sehr grosser, breit ausgeführter Märsche in folgender Weise eignen. Der erste Sonatinensatz bildet den Hauptsatz des Marsches in zwei Theilen; dann folgt ein den

vergrösserten Verhältnissen des Marsches entsprechendes Trio, nach welchem der Marsch (unter Umständen auch das Trio oder ein Theil desselben) wiederholt und eine grössere Coda beigefügt wird. In ähnlicher Weise ist auch ein Scherzo zu gestalten. Wir finden alsdann die möglich kleinste Form eines ersten Sonatinensatzes in der möglich erweitertsten Tanzform vor. Der Schüler darf aber derartige Stücke in gemischten Formen erst dann versuchen, wenn ihm eine Anzahl von Sonatinensätzen gut gelungen ist. Einschlagende Muster zur Betrachtung und Analyse des Sonatinensatzes findet der Anfänger unter den Sonaten von Mozart Nr. 11, F dur; Nr. 14, G dur; Nr. 15, C dur (der Edition Peters) und in den Sonatinen von Haydn. Muster für die oben erwähnte combinirte Form des ersten Sonatinensatzes mit der Tanzform findet man in den grossen Märschen (zu vier Händen) von Franz Schubert.

Da es von Wichtigkeit ist, dass der Schüler die Form des ersten Sonatinensatzes mit vollkommener Sicherheit beherrschen lerne, so mag er nach gelungenen Arbeiten für Piano zu zwei Händen auch Sonatinen für Piano zu vier Händen, oder für Piano und Violine, ja selbst für Trio (Piano, Violine und Violoncell) componiren, damit nicht das Einerlei derselben oft zu wiederholender Arbeit ihn ermüde. Der Anfänger verbindet alsdann verschiedenartige Stilübungen mit einer Formstudie und macht gleichzeitig eine nützliche Vorstudie für die späteren Instrumentations-Uebungen im Kammerstile.

IX. Kapitel.

Der erste Satz der Sonate.

Der erste Theil des ersten Satzes; das erste Thema und seine Verbindung mit dem zweiten.

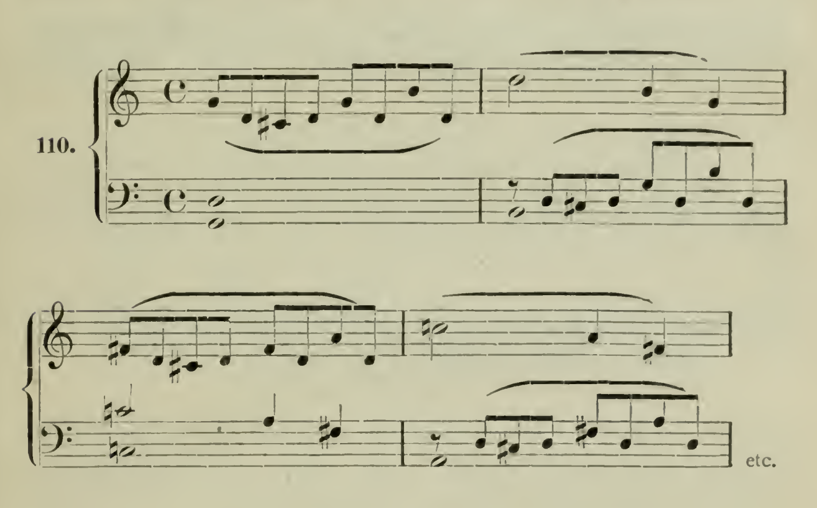
§ 23. Wir haben schon oben (§ 14) es einmal ausgesprochen, dass sich jeder musikalische Gedanke seine Form seinem geistigen Inhalte gemäss gestaltet. Wir finden in manchen Tonstücken Sätze, welche ausser dem Anfangsthema und dem zweiten Hauptgedanken auch in dem diese verbindenden Seitensatze, ein drittes Thema besitzen, ja wohl sogar im Schlusssatze, welcher dem zweiten Hauptgedanken folgt, abermals einen neuen selbstständigen Gedanken enthalten und schliesslich noch ein Codalmotiv für den Abschluss des ersten Theiles haben. Dies wäre allerdings die breiteste Form eines ersten Satzes; wir finden dieselbe z. B. in der Sonate für Piano und Violine op. 47 bei Beethoven.*)

Der hauptsächlichste Unterschied zwischen dem Sonatinen- und dem Sonatensatze wird wohl darin zu finden sein, dass in dem letzteren die Gedanken, an und für sich breiter und inhaltsreicher, eine ausführlichere Darstellung schon bei ihrem ersten Auftreten im ersten Theile bedingen; dadurch werden auch die anderen Glieder des Theiles, als da sind, Seitensätze mit hervortretenden Motiven oder selbstständigen Gedanken, Ueberleitungen, Schluss- und Codalsätze verhältnissmässig bedeutender und ausgedehnter werden müssen. Die einfache Modulationsordnung eines kleinen Sonatensatzes in Dur reicht dann häufig nicht aus. Es treten

---

*) Wir nennen gerade diesen Satz, um dem Schüler recht augenfällig zu zeigen, welch' ein gewaltiger Unterschied zwischen einem ersten Sonatinen- und einem Sonatensatze beziehentlich deren (durch den Inhalt bedingten erweiterten) Form vorhanden sein kann.

ausser dem Wechsel der Tonarten der Tonika (für das erste Thema) Zwischen- oder Seitensätze auch in anderen verwandten Tonarten auf. So bringt Beethoven im ersten Satze der C dur-Sonate op. 2, Nr. 3 vor dem mit den folgenden Takten beginnenden zweiten Hauptgedanken:



in einem ausgeführten Seitensatze den folgenden selbstständigen Gedanken in G moll:

111.

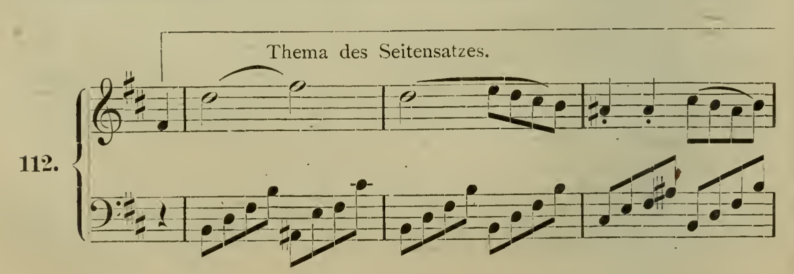
Wiederholung des Themas in D-moll.

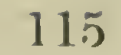
Modulation nach A-moll.

a:

Dieser Gedanke wird wiederholt und mit einer Modulation nach A moll abgeschlossen; dann führt ein Ueberleitungssätzchen von acht Takten im fünften Takte in die Dominante (D dur) der Tonart (G dur), in welcher das unter 110 notirte zweite Hauptthema des Satzes im ersten Theile eintritt. Bei der Wiederholung beider Gedanken im dritten Theile des Satzes entsprechen die Tonarten C moll und C dur den Tonarten G moll und G dur im ersten Theile.

In der Sonate op. 10, Nr. 3 folgt auf das erste Hauptthema in D dur ein Seitensatz in der parallelen Molltonart, H moll. Dieser Seitensatz hat gleichfalls einen vollständig ausgeprägten, selbstständigen Gedanken, der in sich selbst repetirt.
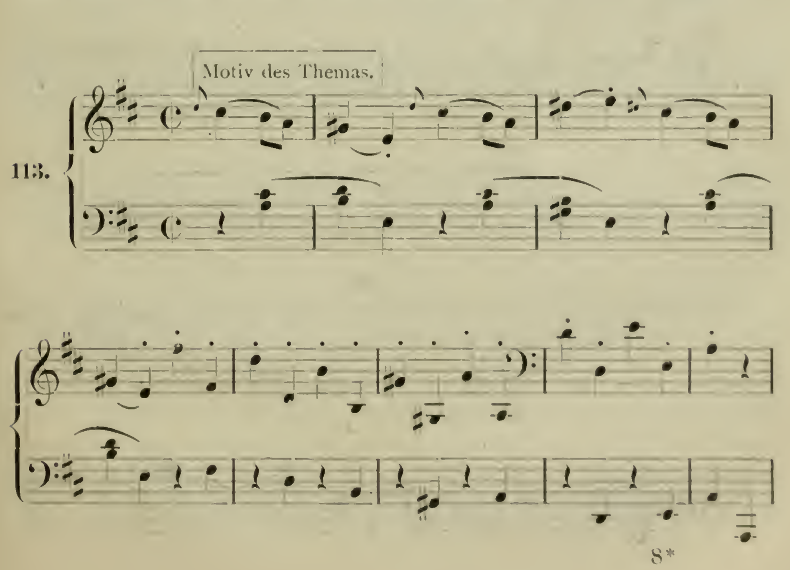




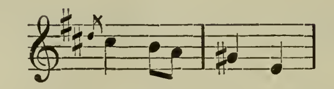
Wiederholung der ersten Periode des Themas mit dem Schlusse in Fis-moll.

Wiederholung der ersten Periode etc.

Von hier aus führt eine Ueberleitung zum Schlusse nach A dur, in welcher Tonart der zweite Hauptgedanke des Satzes im ersten Theile gebracht wird. Wir notiren den Anfang des zweiten Themas unter Nr. 113:
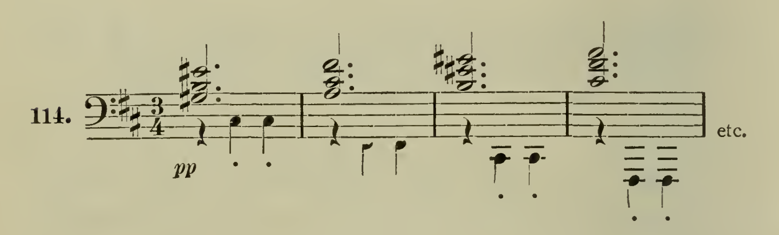


Dieses zweite Hauptthema hat in seiner Entwicklung aus dem Motive

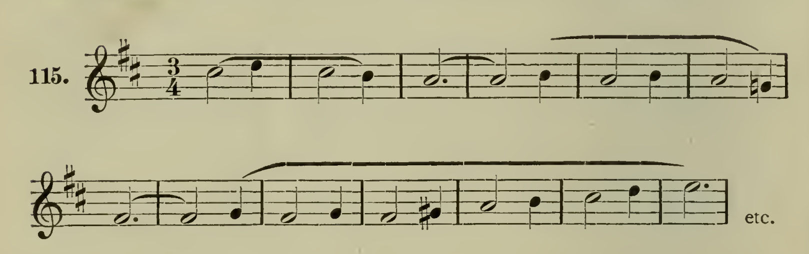


im Grunde genommen sogar weniger, als der unter Nr. 112 notirte Gedanke des Seitensatzes, das Gepräge eines Hauptgedanken.

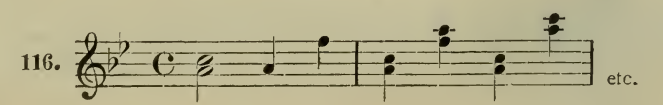
In der D dur-Sonate op. 28 giebt Beethoven gleichfalls einen Seitensatz mit selbstständigem Thema. Es beginnt in Fis moll folgendermassen:



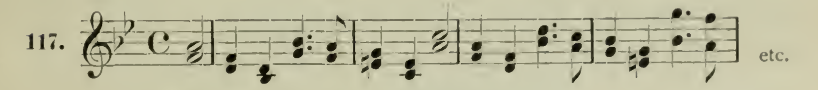
Erst später tritt das zweite Hauptthema in A dur auf:
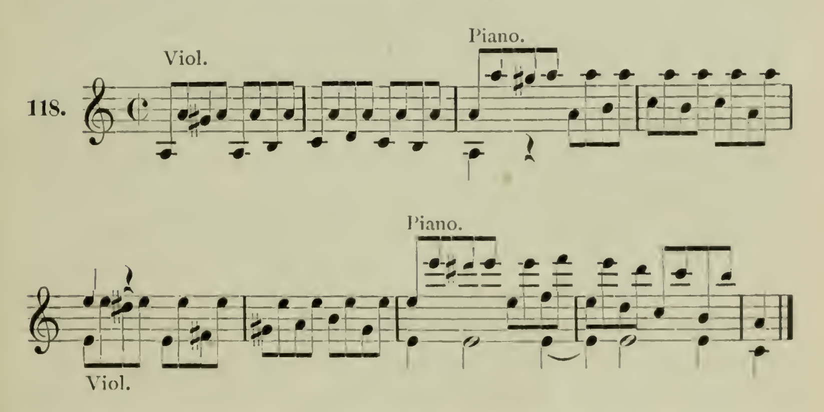


Es kommen aber Seitensätze mit selbstständigen Gedanken in der Tonart der Dominante vor; wir notiren als Beispiel 116 das Thema des Seitensatzes aus der B dur-Sonate op. 22 von Beethoven:
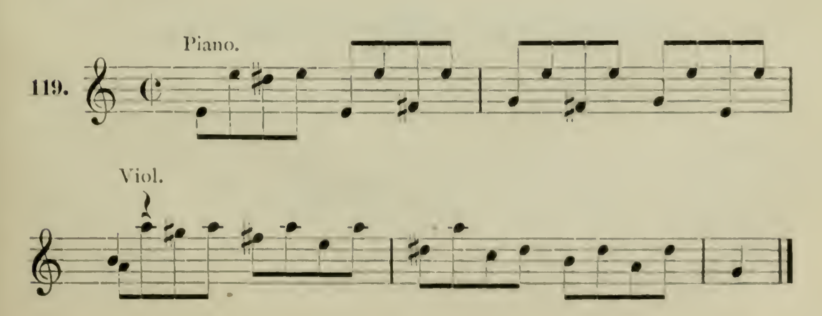


Man kann diesen Gedanken, obschon er nach einer Einleitung von sechs Takten auf dem Orgelpunkt der Dominante von F dur (C) ganz selbstständig in F dur eintritt und nach acht Takten in dieser Tonart schliesst, unmöglich als das zweite Hauptthema des Satzes betrachten; dieses tritt erst nach dem Schlusse des Themas vom Seitengedanken auf. Wir notiren den Anfang unter Nr. 117.
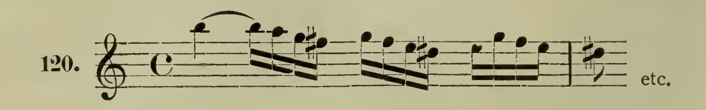


Es kommen aber in Seitensätzen auch selbstständige Gedanken in der Tonart des ersten Hauptthemas vor, wie Beispiel 118 (der Sonate für Piano und Violine op. 47 von Beethoven entnommen) zeigt:



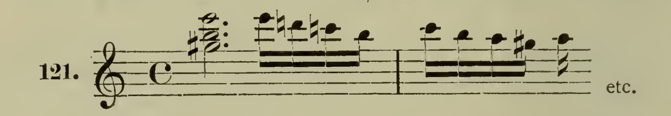
Dieser Gedanke tritt verkürzt in der Coda des ersten Theiles wieder auf:



Eine ähnliche Erscheinung finden wir in Beethoven's Claviersonate op. 53. Hier ist das im überleitenden Seitensatze vorkommende Motiv:



in der Coda des Theiles wieder vorhanden:



Aus den vorstehenden Beispielen ist ersichtlich, dass in den Seitensätzen selbstständige Gedanken in den gleichen oder in nahverwandten Tonarten der beiden Hauptthemen vorkommen können. Gedanken oder Motive selbstständiger Natur, welche in einem zwischen dem zweiten Thema und der Coda stehenden Seitensatze sich finden, bewegen sich, wie die Coda selbst, stets in der Tonart des zweiten Thema's; derartige Seitensätze tragen auch immer den Charakter eines Schlusssatzes an sich, wie wir ihn zum Unterschiede von der Coda nennen wollen. In einzelnen Fällen finden wir sogar zwei Coden schon am Schlusse des ersten Theiles, wie z. B. in der B dur-Sonate op. 26 von Beethoven. (Man sehe die letzten 13 Takte des ersten Theiles, Satz I der Sonate.)

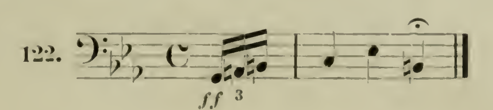
Die Modulation nach dem ersten Thema.

§ 24. Erhellt aus dem Vorstehenden, dass es Sonatensätze giebt, die ausser den beiden Hauptthemen noch andere selbstständige Gedanken in den ersten Theilen des Satzes enthalten, so ist dies jedoch keineswegs ein nothwendiges Bedingniss der Sonate. Wir finden bei Beethoven Sonatensätze von geringer, von mässiger und von sehr grosser Ausdehnung, die nur zwei Hauptthemen und einen kurzen

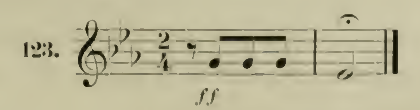
Codalgedanken enthalten. So sind die ersten Theile der Sonaten op. 2, Nr. 1; op. 53, op. 90 und op. 106, zwar von sehr verschiedener Ausdehnung, dennoch nur zwei Hauptthemen enthaltend. In der Sonate op. 53 zeigt sich sogar der Codalgedanke aus dem im überleitenden Seitensatze vorkommenden Motive entwickelt, wie wir das in den Beispielen Nr. 120 und Nr. 121 gezeigt haben. Dieses Princip, nur **zwei** Themen aufzustellen, hält Beethoven in weitaus der grössten Mehrzahl seiner Werke in Sonatensatzform fest, und verlässt es auch in seinen bedeutsamsten und ausgedehntesten Compositionen für Piano, für mehrere Instrumente und für Orchester nicht. Die Art, in der er seine Themen einführt, wie er das erste Thema mit dem zweiten in Verbindung bringt, in welchen Tonarten ausser der Tonart der Dominante auch schon im Dursatze das zweite Thema steht, alles dies wollen wir nun näher betrachten. Dass Beethoven längere Einleitungen, Introductionen in langsamen Zeitmasse, in den Sonaten für Piano (und auch in denen für Piano und Violine) nur selten und ausnahmsweise dem eigentlichen ersten Allegrosatze vorangeschickt, haben wir schon weiter oben § 19 angedeutet. Wir fassen daher sogleich

das erste Thema

in's Auge. Zuweilen lässt Beethoven das charakteristische Motiv des Themas erst allein auftreten und mit einer Fermate ausklingen, wie dies in der Sonate op. 111:
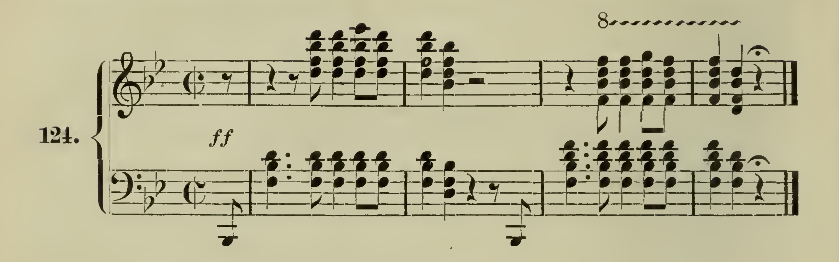


und in der C moll-Symphonie:



der Fall ist.

In der Sonate op. 106 wird das Motiv sogleich eine Terz höher wiederholt:



Alle drei Motive werden intonirt; die Fermate auf der letzten Note des Motivs, oder wie im Beispiel 124 auf der Pause danach, gestatten dem Hörer, das Motiv fest in's Gedächtniss zu fassen. In vielen Fällen lässt Beethoven nach der ersten Aufstellung des ersten Themas eine Fermate auf einer Pause oder auf dem letzten Tone des Themas folgen. Wir sehen dies in den Claviersonaten op. 2, Nr. 1; op. 10, Nr. 3; op. 27, Nr. 3 (Satz 3); op. 31, Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 3; op. 53, op. 57, op. 90, op. 101, op. 106, in der Sonate für Piano und Violine, op. 47 in der C moll-Symphonie, A dur-Symphonie und in anderen Werken. Fast gewinnt es den Anschein, als ob der Meister, überzeugt von der hohen Bedeutsamkeit und dem tiefen Gehalte seiner Gedanken dem Hörer Zeit gönnen will, den ersten Hauptgedanken des Satzes aufzufassen und sich ihn recht einzuprägen. Meist folgt dann eine kurze Wiederholung des Themas und dessen Weiterführung auf die Dominant-Harmonie derjenigen Tonart, in welcher das zweite Thema stehen soll. Es ist charakteristisch bei Beethoven, dass er in diesen überleitenden Zwischensätzen fast jederzeit die Haupttonart des Satzes bald verlässt und so schnell als möglich auf die oben bezeichnete Dominantharmonie zueilt.
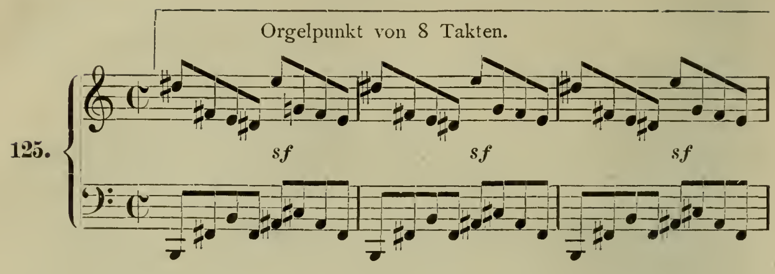
So sehr es uns auch widerstrebt zur Kennzeichnung musikalischer Formen Längenmasse zu gebrauchen, so wollen wir doch ausnahmsweise uns der Zahlen bedienen, um dem Schüler darzuthun, wie sehr wir mit unserer Behauptung im Recht sind. Wir geben ihm darum einige einschlagende

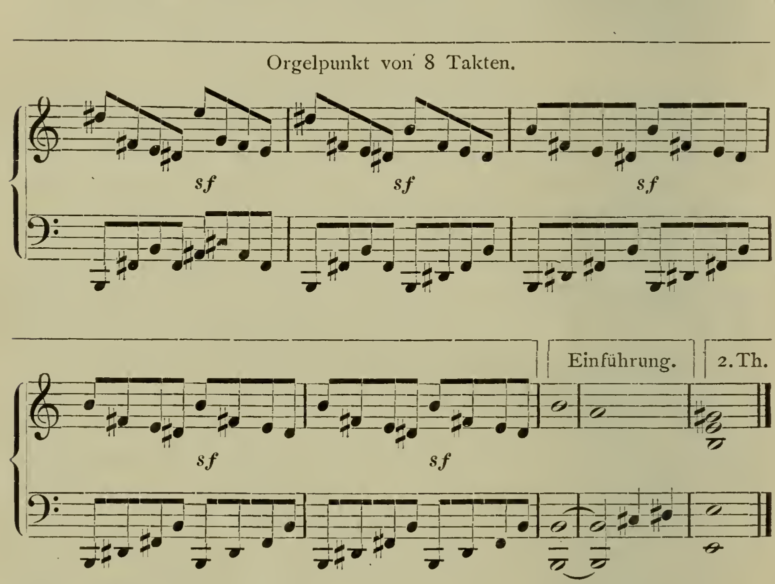
Beispiele in der beifolgenden Tabelle, welche nur den Zweck hat, ihm die Analyse der ersten Theile von Beethoven'schen Sonatensätzen erleichtern zu helfen.

Sonnte	Länge des ersten Theiles.	Verlassen der Haupttonart.	Eintritt der Dominantharmonie.
op. 2, Nr. 1.	S. I, 48 Takte.	Takt 9.	Takt 20.
op. 2, Nr. 1.	S. IV, 56 „	„ 11.	„ 12.
op. 2, Nr. 2.	S. I, 116 „	„ 38.	„ 42.
op. 7,	S. I, 136 „	„ 25.	„ 35.
op. 10, Nr. 1.	S. I, 105 „	„ 32.	„ 48.
op. 13,	S. I, 122 „	„ 28.	„ 33.
op. 14, Nr. 1.	S. I, 60 „	„ 17.	„ 17.
op. 14, Nr. 2.	S. I, 63 „	„ 14.	„ 14.
op. 22,	S. I, 68 „	„ 13.	„ 16.
op. 27, Nr. 2.	S. III, 63 „	„ 16.	„ 18.
op. 28,	S. I, 161 „	„ 39.	„ 41.
op. 31, Nr. 2.	S. I, 92 „	„ 31.	„ 31.
op. 53,	S. I, 83 „	„ 19.	„ 23.
op. 57,	64 „	„ 24.	„ 24.
op. 30, Nr. 2.	74 „	„ 27.	„ 28.

Wir könnten diese Tabelle durch Anführung zahlreicher Werke Beethoven's noch wesentlich vergrössern, allein sie genügt, wenn auch nur kurz gefasst, doch schon, um dem Schüler den nothwendigen Fingerzeig zu geben. Bei der Analyse Beethoven'scher Sonatensätze in allen Stilarten findet man fast stets Belege für unsere Behauptung.

In vielen Fällen schliesst der überleitende Seitensatz auf der beregten Dominant-Harmonie mit einem mehr oder weniger breit ausgeführten Orgelpunkte, aus welchem heraus eine Passage, zuweilen auch nur wenige Noten in das zweite Hauptthema führen. Wir fügen unter Nr. 125 ein entsprechendes Beispiel aus op. 47, Satz 1 bei:
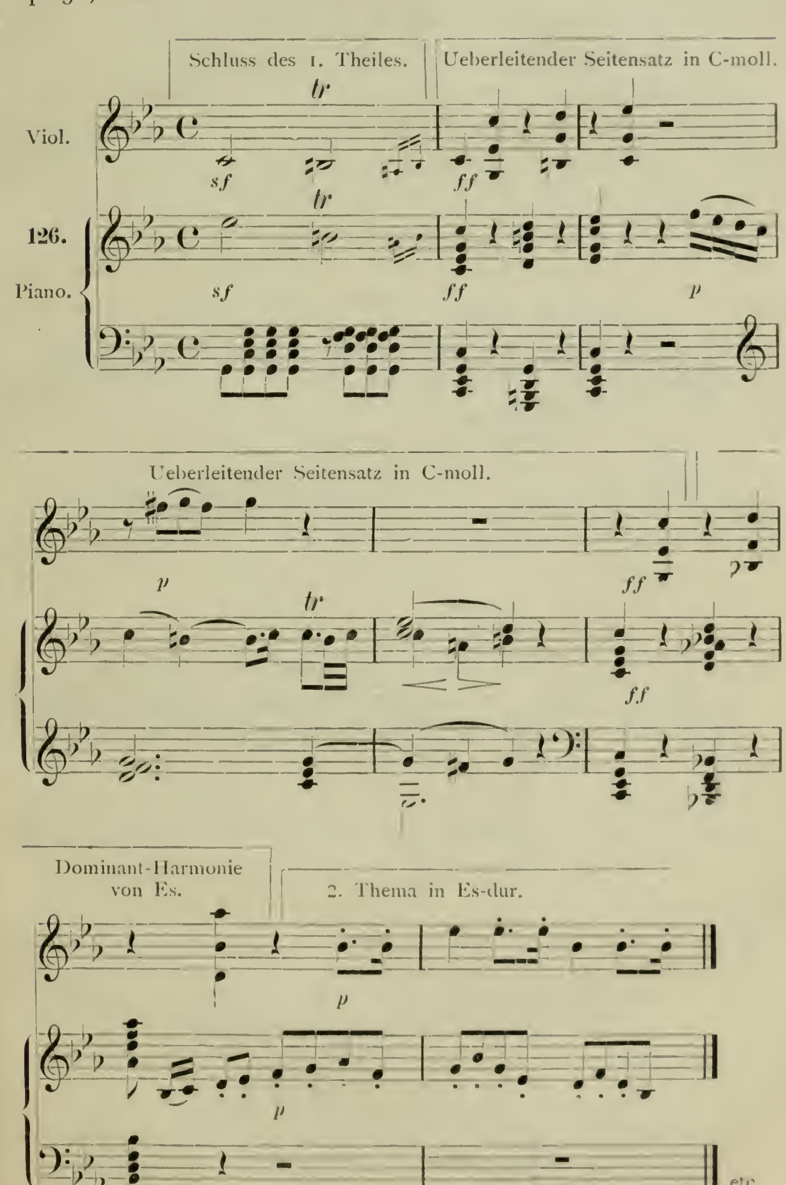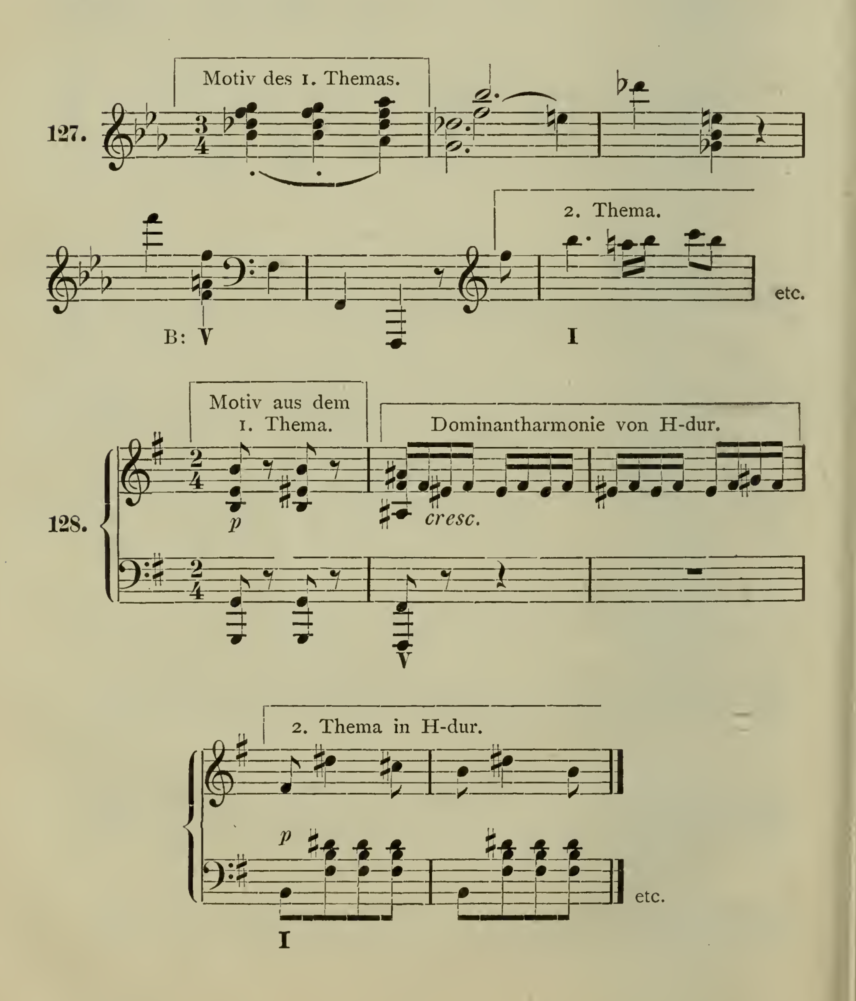




Aehnliche Vorbereitungen des zweiten Themas oder eines in einem überleitenden Seitensatze in der Tonart der Dominante auftretenden, vor dem zweiten Hauptthema stehenden Gedanken oder Motives durch einen vorhergehenden Orgelpunkt finden wir bei Beethoven häufig, z. B. in der Sonate op. 7, Satz 1, Takt 35—39; op. 10, Nr. 1, Takt 48 bis 50; op. 13, Satz 1, Takt 34—40; op. 14, Nr. 1, Satz 1, Takt 17—21; op. 14, Nr. 2, Satz 1, Takt 19—24; op. 22, Satz 1, Takt 16—21; op. 53, Satz 1, Takt 23—29; op. 57, Satz 1, Takt 24—35 und in vielen anderen Werken.

Zuweilen giebt Beethoven den überleitenden Seitensatz in der Haupttonart; dieser Zwischensatz pflegt meist nur

sehr klein zu sein und geht dann sofort in die Tonart der Dominante, in welcher das zweite Thema steht, wie in op. 30, Satz 1:



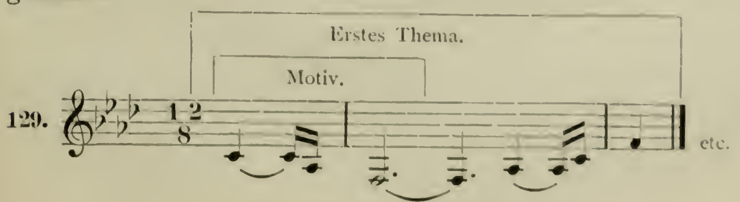
In anderen Fällen, wo ein eigentlicher überleitender Seitensatz mit selbstständig auftretendem Gedanken oder Motive fehlt, entwickelt Beethoven die Ueberleitung in's zweite Thema aus einem Motive des ersten Themas. Aber auch in solchen Fällen sehen wir immer das Bestreben, die Dominantharmonie derjenigen Tonart, in der das zweite Thema auftreten soll, baldmöglichst anzuschlagen, und demselben unmittelbar vorangehen zu lassen. Hierzu die aus op. 31, Nr. 1 und Nr. 3 entnommenen Beispiele Nr. 127 und 128:
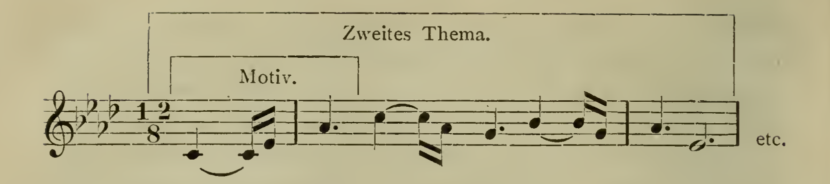


In ähnlicher Weise verfährt Beethoven im ersten Satz der C moll-Symphonie und in anderen Werken. Aus all' dem hier Gesagten geht zur Genüge hervor, dass der Kopf des ersten Theiles — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — d. h. das erste Thema mit dem überleitenden Seitensatze (falls ein solcher vorhanden) nur die kleinere Hälfte des ersten Theiles füllen, dass die Haupttonart bald verlassen wird, dass bei längeren überleitenden Seitensätzen diese entweder schon in der Tonart der Dominante stehen, wie Beispiel 116 zeigt, oder in demjenigen Tone, in welchem das zweite Thema steht, — falls dieses nicht in der Tonart der Dominante gegeben wird — wie Beispiel 120 zeigt, oder auch in anderen, entweder dem ersten oder zweiten Thema nahverwandten Tonarten, wie wir aus Beispiel 112 und 114 ersehen. In fast allen Fällen bewegt sich bei Beethoven der erste Theil nach der Aufstellung des ersten Themas und auch dann, wenn demselben ein Seitensatz in gleicher Tonart folgt, mehr in einer andern, als in der den Theil beginnenden Tonart. Wir wenden uns nun zur Betrachtung des zweiten Themas.
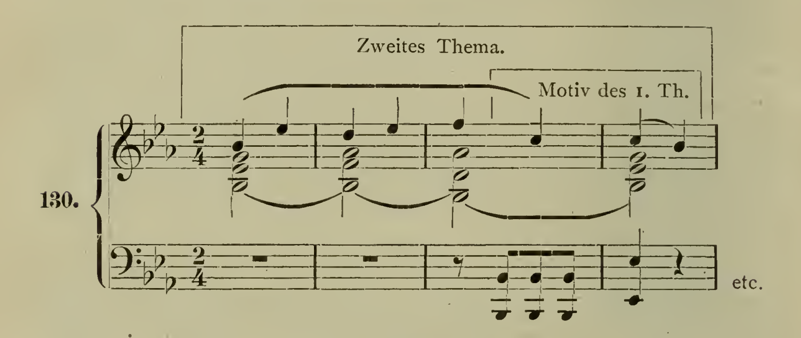
Das zweite Thema.

§ 25. soll, wenn auch dem ersten geistig verwandt, doch einen Gegensatz zum ersten darstellen. Wir brauchen keine weitläufigen Erörterungen hier einzuschalten, auch ist es nicht nöthig, dafür hier Belege zu notiren. Wohin der Schüler nur blickt, wird er bei der Betrachtung der Werke unserer Meister finden, dass der zweite Hauptgedanke einen vom ersten wesentlich verschiedenen Charakter an sich trägt, und dies ist auch dann der Fall, wenn ein Motiv des ersten Themas mit zur Bildung des zweiten Themas gebraucht wird, wie dies in Beethoven's Sonate op. 57, Satz 1 geschieht:





oder das Motiv des ersten Themas in der Begleitung des zweiten mit auftritt, wie Beispiel 130 zeigt:
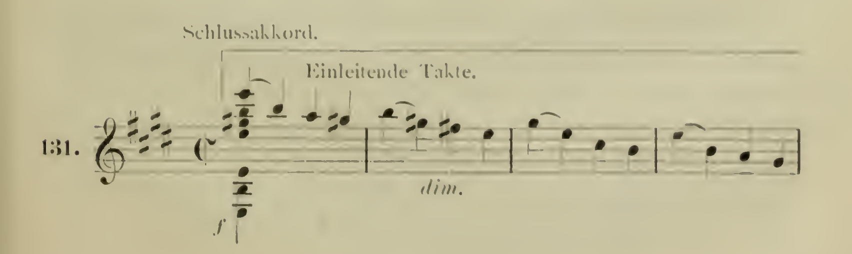


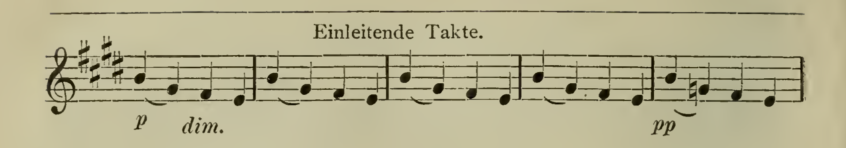
In einem Satze, der in einer Molltonart steht, wird der Wechsel von Moll (für das erste Thema) und Dur (für das zweite) bereits einen Gegensatz in sich tragen. Der Wechsel der Tonart in einem Dursatze kann dies nicht thun; bei der Wiederholung des ersten Theiles nach dem zweiten, dem Durchführungstheile, werden alsdann ja überdies beide Themen meistentheils in der gleichen Tonart erscheinen.

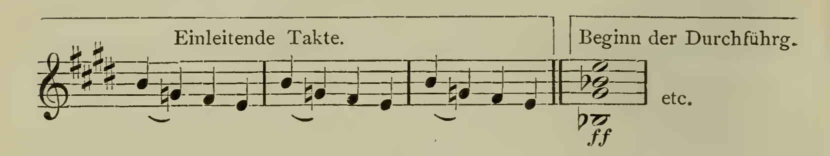
Die Gegensätzlichkeit der beiden Hauptthemen darf jedoch niemals eine grelle, gewaltsam erzwungene sein. Die innerliche Zusammengehörigkeit beider, ihre Verwandtschaft zeigt sich in den meisten und besten Werken unserer Meister schon dadurch, dass sie im gleichen Tempo gehen. Ein wesentlicher Unterschied im Zeitmasse beider Themen müsste das organische Satzgebilde stören; geringe, wenig bemerkbare Tempo-Nuancen thun dies nicht; diese sind auch meist dann nicht vorgeschrieben, und es bleibt dem Geschmacke und dem Gefühle des Ausführenden oder des Dirigenten überlassen, ob und wo er dergleichen eintreten lassen will. Wir wollen damit jedoch keineswegs der Will-

kür das Wort reden, mit der manche Ausführende ihrer Gefühlsüberschwänglichkeit Ausdruck geben, und noch viel weniger die eigenmächtigen, nicht vorgeschriebenen Veränderungen im Zeitmasse der beiden Themen gutheissen, welche heutzutage manche Dirigir-Virtuosen (gleichviel aus welchen Gründen) zuweilen belieben. Das grossartig Monumentale wahrer Meisterwerke braucht derartige Interpretation nicht und verträgt sie auch nicht. Die Sätze solcher Werke gehen meist — ritardandos und Fermaten abgerechnet — im gleichen Tempo und stellen sich so auch am Richtigsten dar.
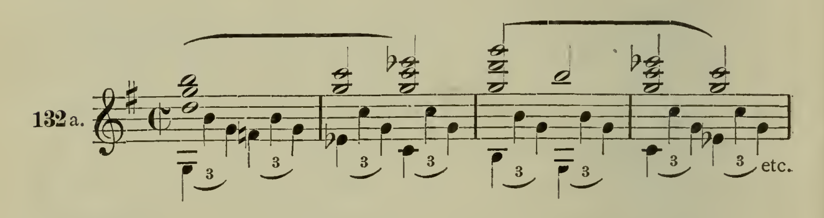
Dass das zweite Thema eines in einer Molltonart geschriebenen Satzes in verschiedenen Tonarten stehen kann, haben wir bereits bei der Erklärung des ersten Theiles der Sonatine § 22. gesagt. Aber auch im Dursatze kann das zweite Thema im ersten Theile in einer anderen Tonart, als in der der Dominante gebracht werden. Wir finden in der Beethoven'schen Sonate op. 53 das erste Thema in C dur, das zweite in der Tonart der oberen grossen Terz (in E dur), ebenso in der G dur-Sonate op. 31, Nr. 1, das zweite Thema in H dur. Dies kommt nicht selten vor; in den beiden ebengenannten Fällen steht der Codalsatz in Moll. In der G dur-Sonate tritt sogar sogar mit dem neunten Takte schon eine Transposition des Themas von H dur nach H moll ein. In der grossen Leonoren-Ouverture (Nr. 2 u. 3) tritt das erste Thema in C dur auf, das zweite steht in E dur, in welcher Durtonart auch der Theil schliesst. Beispiel 131 zeigt den Schlussakkord des Theiles und die in den Durchführungstheil einleitenden Takte der Ouverture, Leonore (Nr. 3):



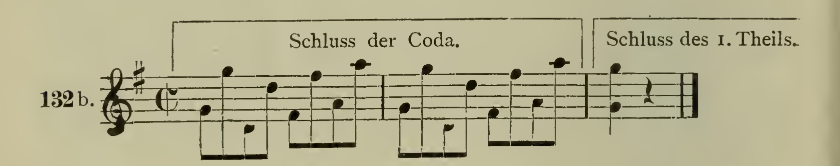




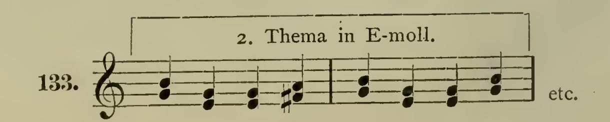
In der Hammerclavier-Sonate, B dur, op. 106, bringt Beethoven das zweite Thema in der Tonart der tieferen kleinen Terz, in G dur; ihm folgt der entzückende Schluss-Seitensatz gleichfalls in G dur:



An ihn fügt sich die kurzgefasste Coda mit dem vollkommenen Abschlusse in G dur:



Schubert bringt in seiner C dur-Symphonie das zweite Thema zuerst in der Molltonart der oberen Terz in E moll, der parallelen Tonart von G dur:



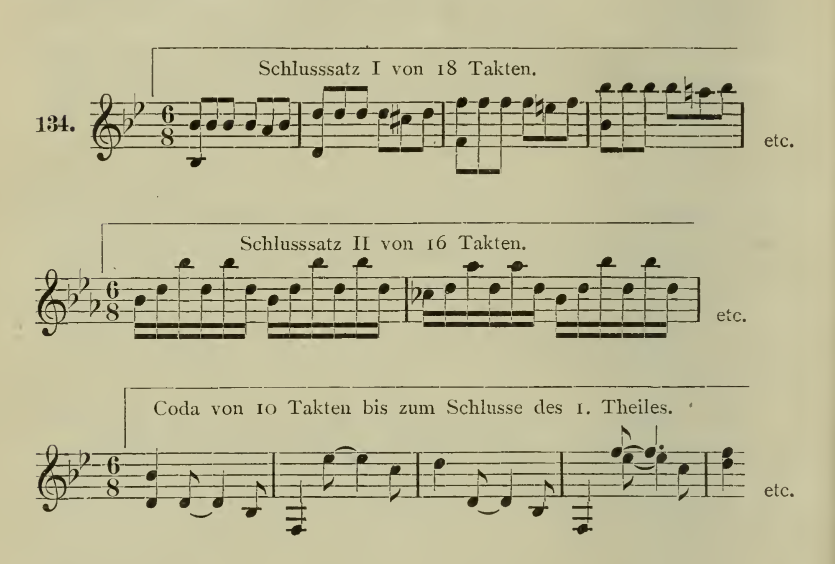
Erst später wendet er sich nach G dur und und schliesst den ersten Theil in der Tonart der Dominante ab. Wir erwähnen diesen Ausnahmefall. Das zweite Thema in der Tonart der Unterdominante (Raff, Wald-Symphonie, Satz I) oder im Mollsatz in der auf gleicher Tonhöhe stehenden Durtonart der Tonika (Chopin, E moll-Concert) im ersten Theile des Satzes auftreten zu lassen, halten wir für ganz unnatürlich. Ebensowenig können wir uns mit der Idee befreunden, im Satze in Moll das ganze zweite Thema und den Schluss des ersten Theiles in der Durtonart der Dominante zu geben. Dagegen sehen wir im Mollsatze dasselbe zuweilen in der Molltonart der oberen Dominante stehen, in welcher Tonart alsdann der erste Theil abschliesst. Dies ist z. B. sowohl im ersten wie im dritten Satze der D moll-Sonate op. 31, Nr. 2, in der E moll-Sonate op. 90 und in anderen Werken Beethoven's und anderer Meister der Fall.

Am meisten und häufigsten finden wir im Dursatze das zweite Thema in der Tonart der Dominante, nächstdem fast nur in der Tonart der oberen grossen Terz; im Mollsatze steht es meist in der parallelen Durtonart, seltener in der Molltonart der oberen Dominante. Der Schüler wolle beherzigen, dass wir hier, wie anderwärts, nicht etwa willkürlich Regeln und Gesetze aufstellen. Wir führen aus den Werken der Grossmeister das an, was uns die Offenbarungen ihres Genies gegeben haben; wir empfinden dies als das Wahre und Richtige und weisen auf das hin, was wir in den klassischen Meisterwerken finden.
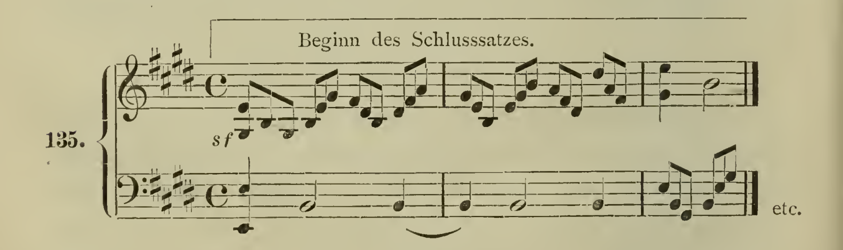
Die Coda des ersten Theiles.

§ 26. Das zweite Thema führt jedoch nur selten (und dann nur in sehr kurzen ersten Theilen) direkt an die Coda. Meist befindet sich zwischen dem Schlusse des zweiten Themas und der Coda ein Seitensatz, den wir Schlusssatz nannten. (Vergl. § 23.) Dieser Schlusssatz enthält zuweilen einen selbstständigen Gedanken oder ein selbstständiges Motiv. In Claviersonaten stellt er sich vielfach in der Form
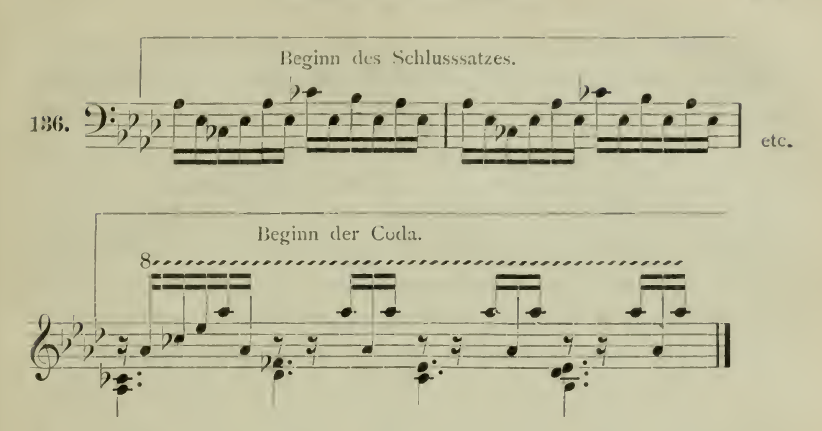
rasch dahinrollender Passagen dar. In Sonaten von grösserer Ausdehnung können sogar zwei solche Schlusssätze auf einanderfolgen, denen dann noch eine Coda beigefügt ist. Ein Beispiel sehen wir in Nr. 134; dasselbe ist der Es dur-Sonate op. 7 von Beethoven entnommen:
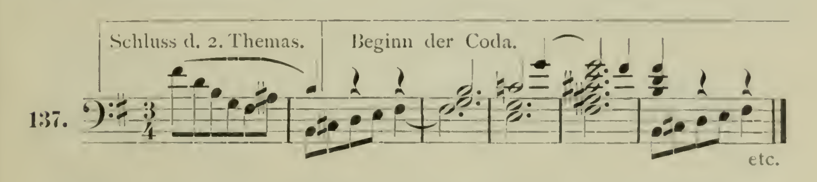


Die C dur-Sonate, op. 53 zeigt im ersten Theile nur einen allerdings breit ausgeführten Schlusssatz von 24 Takten in Form einer bewegten Passage über den Harmonien der Hauptkadenz I, V, I, IV, VI. Er beginnt mit den im Beispiel 135 notirten Takten:



Die Sonate in F moll zeigt einen Schlusssatz von 10 Takten, auf den eine Coda von vier Takten folgt:

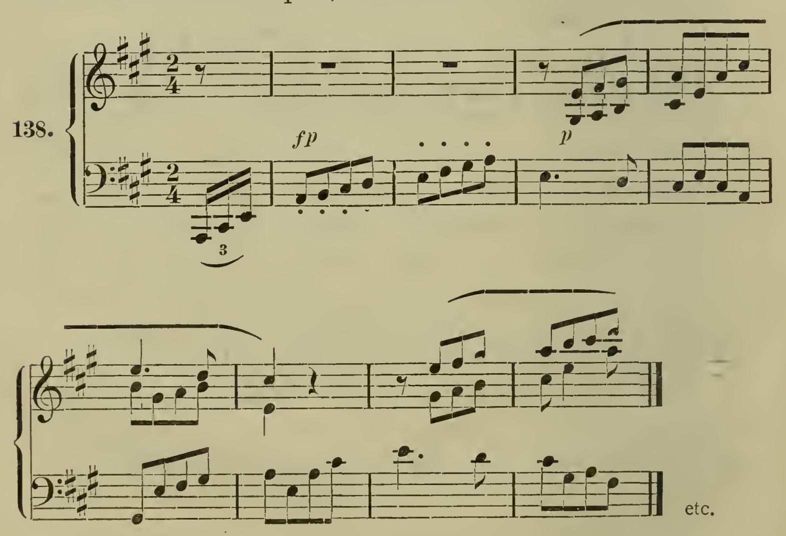


Keinen Schlusssatz zeigen die kürzeren Sonatentheile von op. 78 und op. 90. Die Fis dur-Sonate entwickelt ihre Coda aus dem Schlussmotive des zweiten Themas; (wie schon oben § 21, Beispiel 101 c erwähnt wurde). Die E moll-Sonate fügt eine selbstständige Coda direct an den Schluss des zweiten Themas:



Ueber die den ersten Theil abschliessende Coda haben wir uns bereits im siebenten Capitel § 21 genügend ausgesprochen. Es bleibt uns noch übrig zu sagen, dass der erste Theil des Sonatensatzes keine thematische Arbeit enthält, weil er zunächst nur die Themen aufzustellen hat, aus welchen im zweiten Theile die Durchführung gebildet wird. Man kann daher im ersten Theile, anknüpfend an ein vorangegangenes Thema mit einem Motive desselben einen anderen neuen Gedanken bilden, man soll aber nicht ein Thema oder ein Motiv in contrapunktischen Combinationen, in thematischer Arbeit wiederholt anders darstellen und dasselbe in der Art auszuführen, wie das in der Durchführung geschieht. Dies gilt nicht bloss von den Sonaten-

sätzen für Clavier oder für Clavier und Violine, sondern auch für alle Sätze der Kammermusik und der Symphonie, welche in der Form eines ersten Sonatensatzes gehalten sind. Eine selbstständige, polyphonische Führung der Stimmen im Kammer- oder symphonischen Stile ist dabei gar nicht ausgeschlossen. Die zweite Violine, die Bratsche und das Violoncell sollen im ersten Theile eines Streichquartettsatzes durchaus nicht etwa bloss mit Begleitungsfiguren bedacht sein, auch sie sollen bei der ersten Darstellung der Gedanken schon wesentlich mitbetheiligt ihre Vollberechtigung als Faktoren des Ganzen an den Tag legen. Dass auch im ersten Theile einer Sonate für Piano allein die Stimmen selbstständig geführt werden können, ohne dass damit eine contrapunktische Bearbeitung eines Themas oder Motivs beabsichtigt oder ausgeführt wird, sehen wir ja häufig in den Werken der Meister. Wir sehen verschiedene, selbstständig geführte Stimmen gleichzeitig mit der Darstellung eines Gedanken beschäftigt und an ihr betheiligt. Hier nur ein kleines Beispiel dazu aus Beethoven's Sonate op. 2, Nr. 2:



Um nicht missverstanden zu werden, müssen wir noch beifügen, dass man auch im ersten Theile nicht etwa einer

jeden contrapunktischen Thätigkeit zu entsagen, ihr etwa allzuängstlich aus dem Wege zu gehen habe, dass man eine imitatorische Wendung, oder eine Umkehrung der Stimmen sorgfältig vermeiden müsse. Das finden wir im Gegentheile grade in den besten Werken unserer Meister, jedoch stets nur in der Art, dass dadurch die Klarheit der ersten Aufstellung der Themen in keiner Weise beeinträchtigt, und dass diese Aufstellung in gedrängter, kurzer und bündiger Weise gegeben wird.

X. Kapitel.

Der zweite Theil des ersten Satzes.

Die Durchführung.

§ 27. Im Durchführungstheile sollen aus einem oder mehreren Gedanken des ersten Theiles, oder auch nur aus einem Motive eines der Themen neue Gebilde entwickelt werden. Der Durchführungstheil verlässt daher sehr bald die Tonart, in der der erste Theil geschlossen hat und kehrt erst nach mannigfachen Modulationen und nachdem er einen mehr oder minder grossen Kreis von Tonarten berührt hat, gegen seinen Schluss hin in eine Tonart zurück, aus welcher der dritte Theil, die Wiederholung des ersten, aufgenommen werden kann. In weitaus den allermeisten Fällen wird dies die Tonart der Dominante sein, da der dritte Theil wieder in der Haupttonart beginnen soll. Die innerhalb der Durchführung berührten Tonarten können den im ersten Theile vorhandenen fremd oder verwandt sein; eine bestimmte Modulationsordnung, wie dies für den ersten Theil möglich war, ist hier nicht aufzustellen; dieselbe bleibt ganz und gar der Phantasie des Schaffenden anheim gestellt.

Die Modulation muss jedoch am Schlusse der Durchführung in ungezwungener und schicklicher Weise auf die Tonart der Dominante oder auf den Dominantseptimenakkord der Tonart der Tonika geleitet werden, damit die letztere auf möglichst natürliche Weise eintreten kann. Um die Wirkung dieses Eintritts nicht abzuschwächen, wird man gut thun, die Tonart der Tonika weder inmitten der Durchführung und noch weniger gegen den Schluss hin als die feststehende Tonart eines längeren Abschnittes auftreten zu lassen.

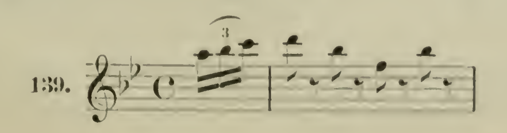
In jedem auch nur einigermassen ausgeführten Durchführungstheile wird die Tonart selten längere Zeit hindurch feststehen, sie wird wechseln und durch die Modulation wird ein erhöhtes Interesse erweckt werden. Der Schüler glaube aber nicht, dass er durch Modulation allein, durch ein blosses Aneinanderreihen eines oder mehrerer Themen in mehreren verschiedenen fremden Tonarten dies bewirken könne. Er würde dann eben nicht neue Gebilde schaffen, sondern nur ein schon Vorhandenes in anderen Tonarten darstellen. Will er die schon vorhandenen Themen oder Motive in rechter Weise verwerthen und verwenden, so kann dies nur durch thematische Arbeit geschehen.

Der im Contrapunkt wohlbewanderte Kunstjünger weiss, dass ein im doppelten, dreifachen oder vierfachen Contrapunkt oder im doppelten Contrapunkt der Decime oder Duodecime geschriebenes Sätzchen sich in verschiedenen Versetzungen oft wesentlich verschiedenartig darstellt, obschon der Stoff doch ganz der gleiche geblieben ist. In der Fuge tritt dies noch viel mehr hervor; aus demselben Thema wird ein anderes Tongebilde entstehen, je nachdem wir freie oder strenge Stimmen beim Thema wechseln lassen, je nachdem wir dasselbe in den Sopran, in den Bass oder in eine der Mittelstimmen legen und die Contrapunkte ihre Stellung zum Thema verändern. Auch in der Durchführung einer Fuge berühren wir nach den ersten Eintritten von Thema und Antwort in den Tonarten der Tonika und der Dominante wiederum andere Tonarten, allerdings meist nur solche, welche der Haupttonart nahverwandt sind. Wir lassen ein

Thema, das ursprünglich in Moll gebildet war, in Dur auftreten, wir bringen (in der Doppelfuge) ein anderes Thema, ein Gegenthema dazu, kurz wir schaffen trotz der im Grunde genommen strengen Oekonomie, welche in der Fuge vorherrschen soll, aus *einem* Thema, aus *einem* Stoffe *verschiedenartige* Tonbilder, welche ein organisches Ganzes ergeben.

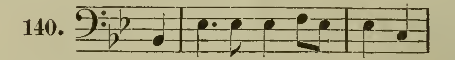
Aehnlich, aber mit weit mehr Freiheit als das in der strengen Form der Fuge möglich war, verfahren wir in dem Durchführungstheile des Sonatensatzes. Hier steht zunächst unserer Phantasie ein weit reicheres Material zur Verfügung; wir haben die Wahl unter einem, zweien, ja selbst mehreren im ersten Theile enthaltenen Gedanken. Es bleibt uns die Reihenfolge, die Anordung, in der wir den einen oder den anderen Gedanken thematisch bearbeiten wollen, überlassen. Wir sind auch in keiner Weise beengt durch die Fesseln des strengen Stils; wir bedienen uns abwechselnd des strengen und des freien Stils, wie es uns für unsere künstlerischen Eingebungen, Absichten und Zwecke dienlich scheint.

Wenn wir die Durchführungstheile unserer besten Meisterwerke betrachten, so fällt es uns auf, dass *durchaus nicht alle Themen und Motive* des ersten Theiles in der Durchführung zur Verwendung kommen, ja dass sogar meist nur ein Thema, oft nur ein Motiv, zuweilen auch nur der Rhythmus eines Motivs den Stoff liefern, aus welchem der zweite Theil gebildet wird. Dieses Thema, oder das ihm entnommene Motiv, pflegt meist das Anfangsthema des Satzes zu sein. So sehen wir die Durchführung im ersten Satze der C moll-Symphonie von Beethoven vorwiegend aus dem Motive gebildet. In des Meisters B dur-Symphonie giebt gleichfalls das erste Hauptthema und dessen Anfangsmotiv:



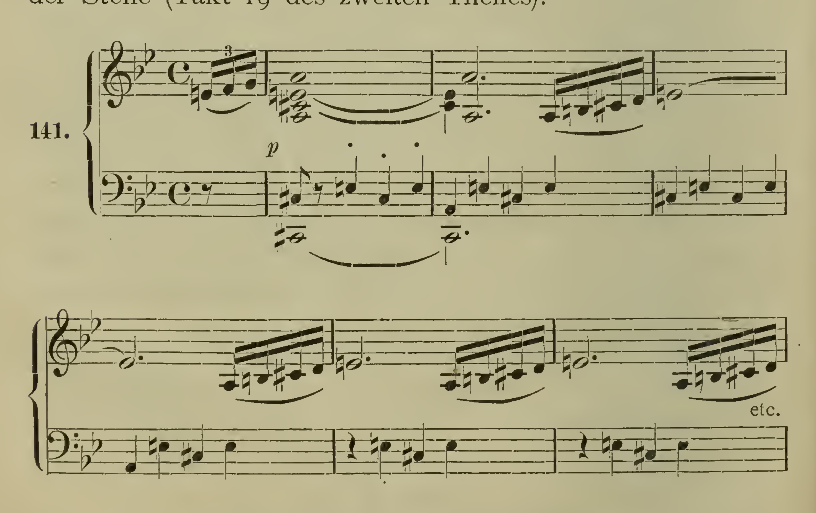
den Stoff zur Durchführung. Die Durchführung im ersten Satze der A dur-Symphonie ist ganz und gar auf den Rhythmus gebaut; die der Hammerclavier-Sonate, op. 106 entsteht fast ausschliesslich aus dem Motive:

140.

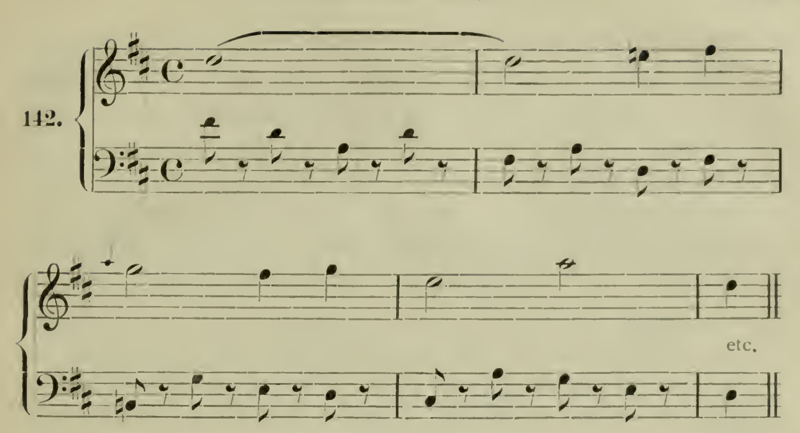


In all' diesen Durchführungen wird nur ein Motiv zur eigentlichen thematischen Arbeit benutzt. Das Motiv selbst, so kurz es an und für sich sei, wird in Theile zerlegt, deren jeder auch allein verwendet wird. So geschieht es im ersten Satze der Sonate op. 106, wo sowohl der erste Rhythmus, als auch der zweite bald vereint, bald jeder für sich allein verwendet werden. Ebenso verfährt Beethoven mit dem Motive, das wir unter Nr. 139 angeführt haben. Nachdem in der beregten Durchführung (B dur-Symphonie, Satz I) die erste viertaktige Periode des ersten Themas zur Durchführung verwendet wird, tritt mit der Stelle (Takt 19 des zweiten Theiles):
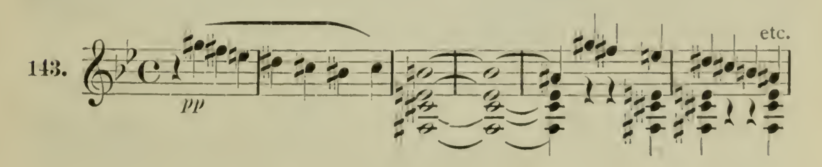
141.



eine Theilung des Motivs ein; späterhin tritt zur ersten Periode des Themas eine neue Melodie dazu.



Dieses Sätzchen wird in G moll und Es dur dreimal nachgebildet und führt zum Eintritte der ersten Periode (Es dur ff.) über. Eigenthümlich spannend wirkt es, dass wir die zweite Periode des ersten Themas in der Durchführung nicht in Verbindung mit der ersten zu Gehör bekommen. Erst gegen den Schluss des Durchführungstheiles tritt sie allein auf:
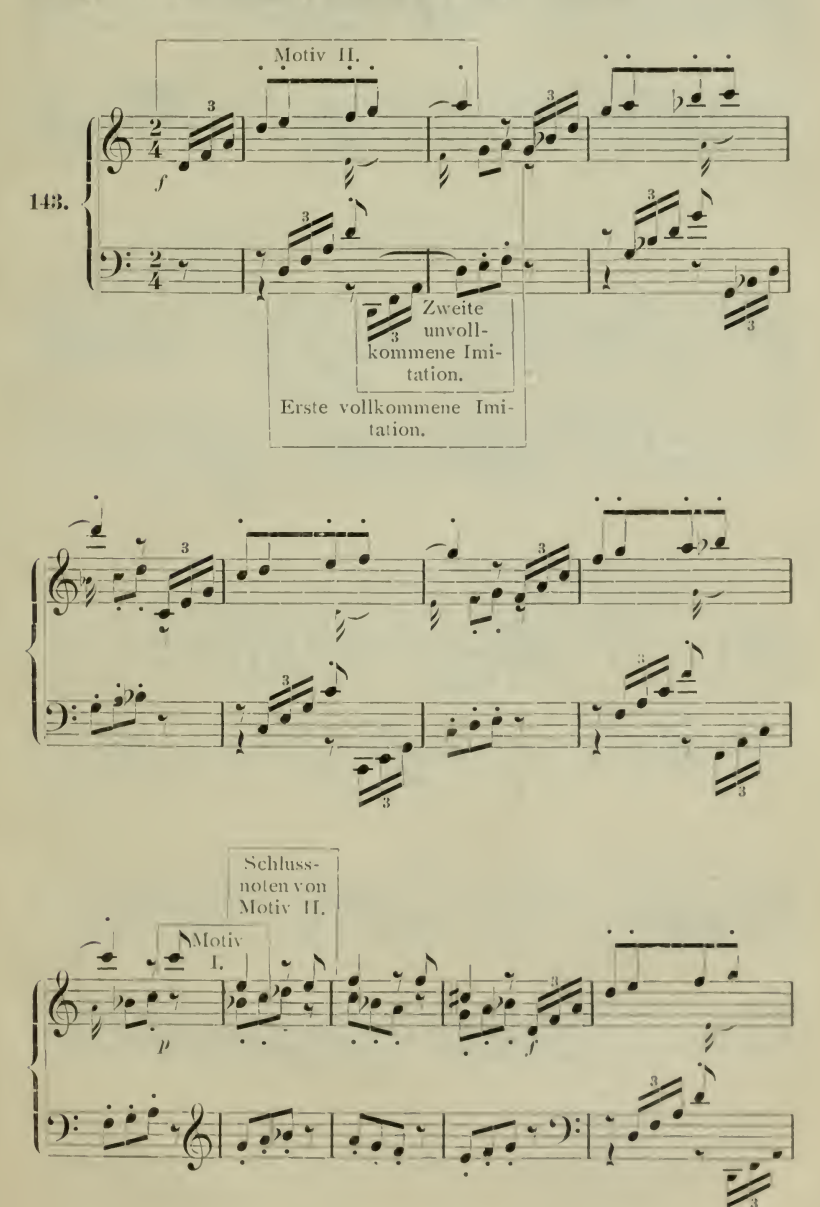


und führt durch den übermässigen Terzquintsextakkord auf den Quartsextakkord des Dreiklangs der Tonika von B dur. Von hier aus führt das Anfangsmotiv allein in immer mehr beschleunigten Anläufen zum Wiedereintritt des Hauptthemas (in B dur) mit welchem der dritte Theil des Satzes beginnt. Der Schluss der Durchführung ist insofern wesentlich von den Schlüssen anderer Durchführungen verschieden, als die Tonart der Dominante vorher nicht, die der Tonika dagegen schon 28 Takte vor dem Beginne des dritten Theiles auftritt.
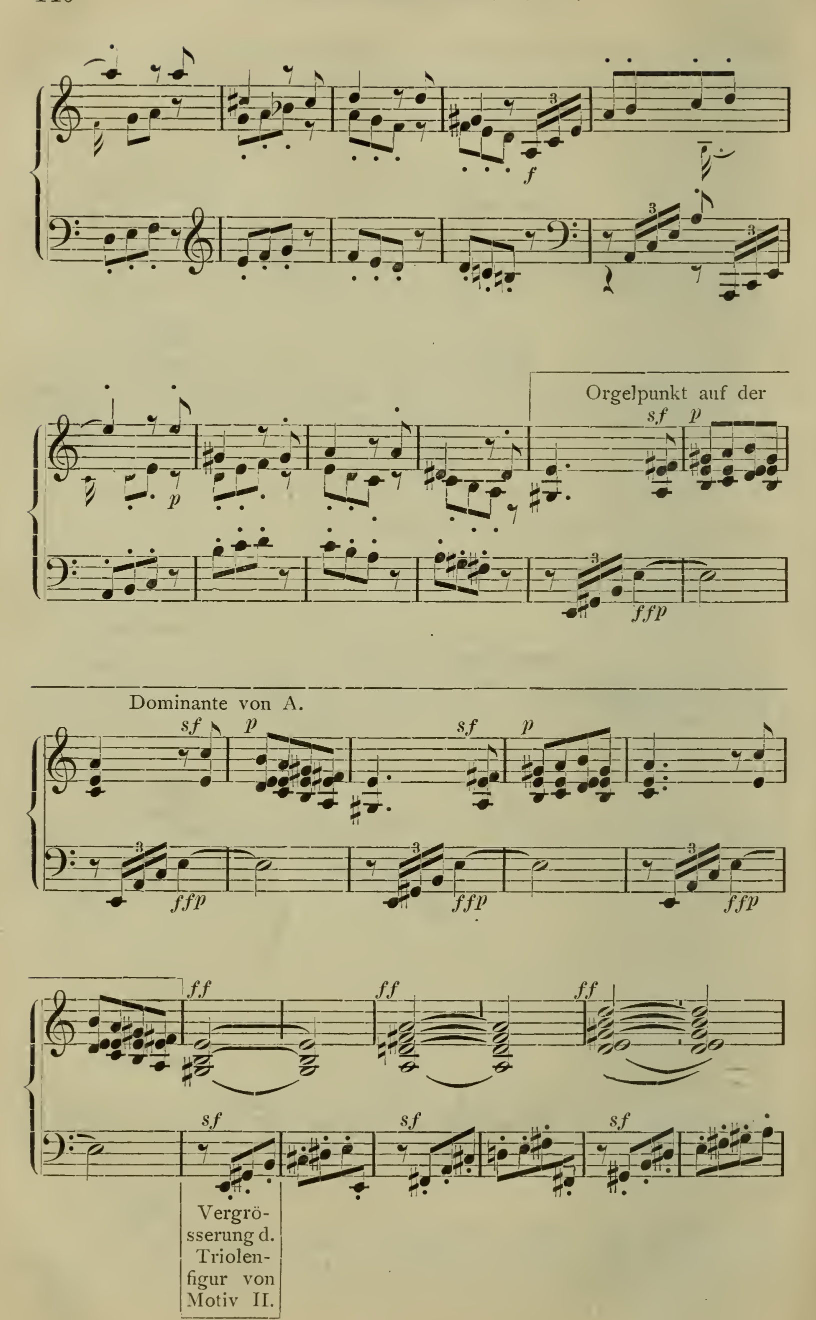
Auch beziehentlich des Durchführungstheiles tritt Beethoven uns als Neuerer entgegen, auch hierin danken wir ihm den vollendeten Ausbau der Kunstform. Bei den älteren
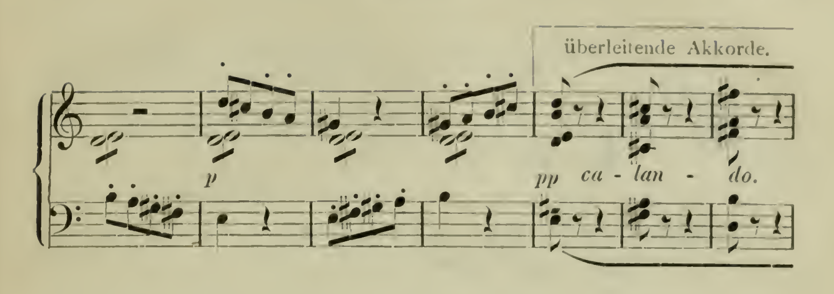
Meistern ist die Durchführung meist wesentlich kürzer, als der erste Theil, bei Beethoven ist er in den grössten und bedeutendsten Schöpfungen wenig kleiner als der erste meist sehr concis gehaltene Theil. In den Clavier-Sonaten Beethoven's sind die Durchführungstheile meist kürzer und knapper gehalten, als in den grösseren Kammermusik- und Orchesterwerken. Dies erklärt sich leicht aus dem Umstande, dass der Claviersatz der thematischen Arbeit engere Grenzen setzt, als der Stil für Streichquartett oder für Orchester. Selbst bei der schon hochausgebildeten Claviertechnik am Anfange des Jahrhunderts nahm Beethoven's Genie doch stets gebührende Rücksichten auf den Ausführenden; seine Claviercompositionen bieten sehr selten aussergewöhnliche oder gar unüberwindliche Schwierigkeiten dar. Seine grösseren Sonaten, die Trio's, die Concerte gehören sogar zu den brillantesten und dankbarsten für Clavier geschriebenen Werken und lohnen dem Ausführenden die beim Einstudiren angewendete Mühe nicht bloss durch den hohen ästhetischen Genuss, den sie ihm gewähren, sie setzen auch ausserdem das Auffassungsvermögen, die Geschicklichkeit, die Technik, die Bravour des Spielers in's hellste Licht.
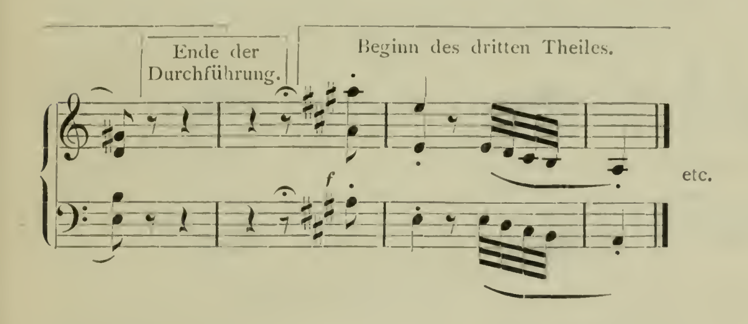
Immer aber finden wir auch in den Claviersonaten Beethoven's das Princip der thematischen Arbeit gewahrt; niemals sind sie bloss Ueberleitungen in die Wiederholung des ersten Theiles. Sie repräsentiren stets einen charakteristisch hervortretenden Theil des ganzen Satzes und enden darum häufig mit einem Orgelpunkte, nach welchem, oder auf welchem dann die Einleitung in den dritten Theil gegeben wird. Auch schon in den allerersten Sonaten schreckt Beethoven vor schwerer auszuführenden Stellen nicht zurück, wenn es sich um die thematische Arbeit in der Durchführung handelt; er bleibt aber immer in den Grenzen des Claviersatzmässigen. Wir führen hier eine Stelle aus der Durchführung der zweiten Claviersonate (op. 2, Nr. 2) als Beleg an. In diesem Sätzchen wird der Anfang des ersten Motivs mit dem Anfange des Motivs

vom ersten Seitengedanken in thematischer Arbeit durchgeführt. Der Uebersichtlichkeit halber bezeichnen wir die beiden verwendeten Motive als Motiv I und II:
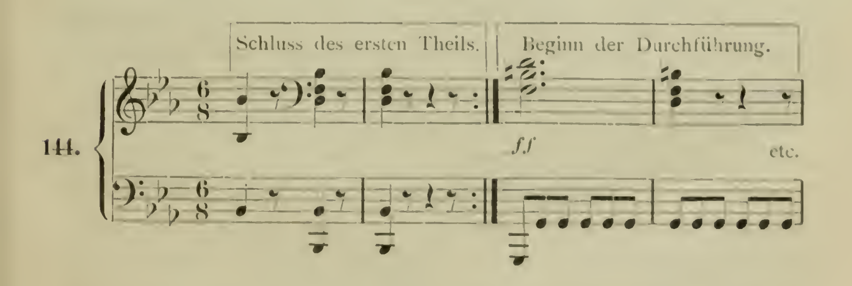



f
Orgelpunkt auf der
sf
p
ffp
Dominante von A.
sf
p
ffp
sf
p
ffp
ff
ff
ff
sf
sf
sf
Vergrösserung d. Triolenfigur von Motiv II.



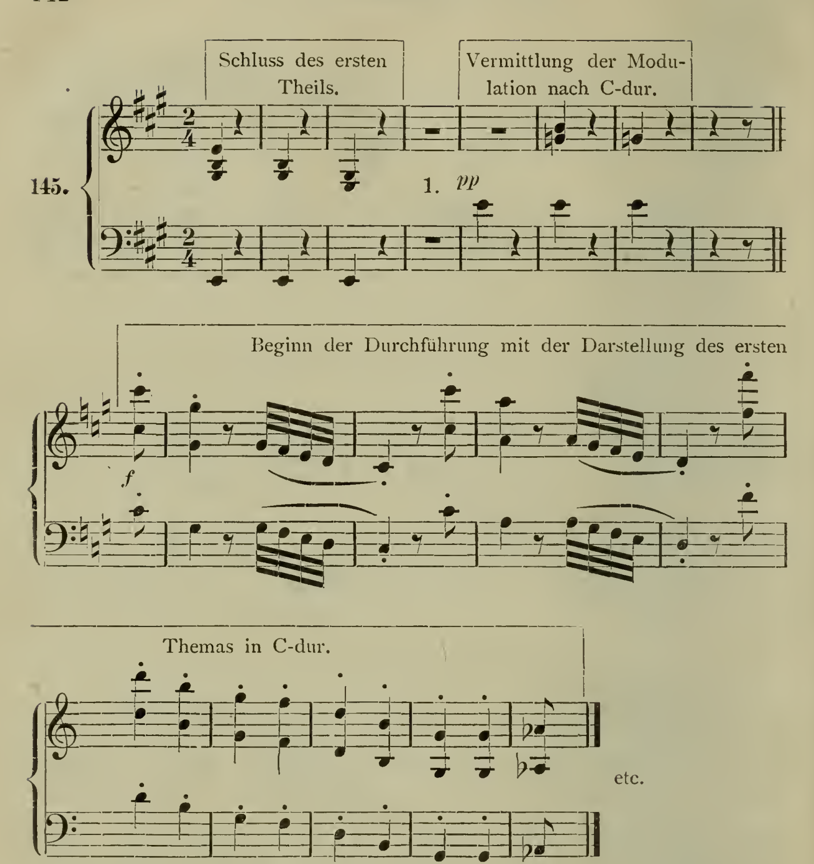


Verschiedenartiger Beginn der Durchführung.

§ 28. Dass die Durchführung meist in anderer Tonart beginnt als in derjenigen, in welcher der erste Theil schloss, haben wir schon oben gesagt; zuweilen geschieht der Tonartwechsel unvermittelt, wie im folgenden der Beethoven'schen Es dur-Sonate, op. 7 entnommenen Beispiele:



Vermittelt sehen wir ihn in Beispiel 145 der Sonate, op. 2, Nr. 2 entnommen:



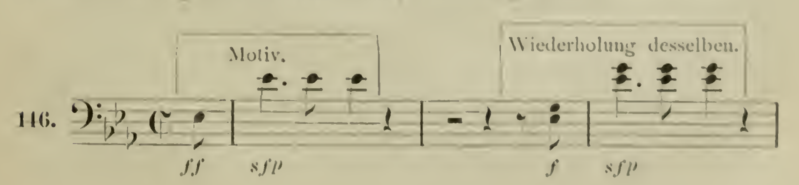
In beiden Fällen beginnt die Durchführung mit dem Hauptmotiv des ersten Themas, oder mit einer Darstellung des ersten Themas in fremder Tonart, aus welcher die thematische Bearbeitung des Anfangsmotivs späterhin erst hervorgeht, wie dies aus Beispiel 145 und der unter 143 notirten Fortsetzung derselben Durchführung ersichtlich ist.

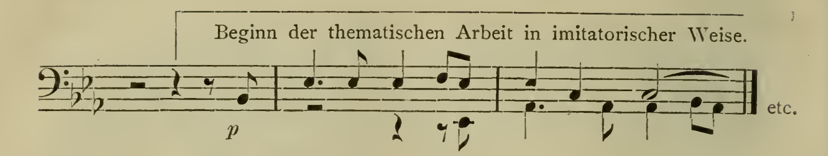
Es ist jedoch keineswegs immer der Fall, dass das erste Thema oder dessen Anfangsmotiv den Beginn der Durchführung geben; diese knüpft zuweilen an den Codalgedanken an und führt diesen weiter aus. Wird auch in den Beethoven'schen Durchführungen meistentheils das erste Thema oder dessen Hauptmotiv vorzugsweise häufig zur thema-

tischen Bearbeitung benutzt, so fehlt es doch auch nicht an gegentheiligen Erscheinungen. In der Durchführung der B dur-Sonate kommt das erste Motiv des Satzes nur in den zwei ersten einleitenden Takten zum Vorschein, dagegen sind die Gedanken der beiden Codalsätzchen des ersten Theiles zur thematischen Arbeit verwendet; die im ersten Thema enthaltene aufsteigende Akkordfigur wird alsdann zur Bildung der Modulation, welche auf den Dominantakkord von B dur führt, benützt. Vom zweiten Thema ist weder melodisch noch rhythmisch in dieser Durchführung irgend etwas zu finden. Das ist aber auch nicht nöthig; sehr viele Durchführungssätze erwähnen das zweite Thema nicht, in anderen finden wir vom ersten nichts. Man vergleiche die Durchführungstheile des ersten und des letzten Satzes der C moll-Symphonie von Beethoven, Im ersten Satze ist in der Durchführung kein Atom des zweiten Themas, im letzten nichts vom ersten Thema zu entdecken.

Es ist unmöglich, über diese Punkte bestimmte Regeln aufzustellen, und nur in der Form einer Beobachtung wollen wir es aussprechen, dass in den Durchführungen der Meister vor der eigentlichen thematischen Arbeit meist das Thema, aus welchem später ein Motiv zur thematischen Arbeit verwendet wird, erst im Ganzen, wenn auch in anderer Tonart als im ersten Theile, noch einmal vorgeführt wird. In der Weiterführung erscheint es verkürzt, es wird nur ein Theil des Themas fortgeführt, bis darauf die eigentliche contrapunktirende Arbeit mit dem Motive allein eintritt. Dagegen beginnt, anknüpfend mit der nach Moll transponirten Wiederholung des Codalsätzchens vom ersten Theile die eigentliche Durchführung in der Hammerclaviersonate op. 106 mit strenger contrapunktischer Arbeit. Das Motiv der Arbeit wird dem Hörer erst noch durch zweimalige Wiederholung in's Gedächtniss zurückgerufen:

146.





Es würde uns weit über den engen Rahmen dieses Lehrbuches hinausführen, wenn wir durch Anführung von Beispielen ein auch nur einigermassen erschöpfendes Bild von den vielfach verschiedenen Durchführungssätzen der Meister zu geben versuchen wollten. Wir halten aber diese hier gegebenen Andeutungen für vollkommen genügend, um dem Schüler bei der Analyse der Meisterwerke als Fingerzeige zu dienen, ihm Licht und Aufklärung über Mancherlei in diesen Werken zu verbreiten, ihn in die dahinbezüglichen Studien einzuführen und ihn dabei zu unterstützen. Ein jeder, selbst der sehr hochbegabte Anfänger wird sich erst längere Zeit in die aufmerksame Betrachtung der Werke unserer Heroen versenken müssen, ehe ihm das Wesen und der Organismus ihrer Schöpfungen vollkommen klar aufgehen wird. Dann erst kann der Kunstjünger erproben, ob er wirklich Gestaltungskraft, wirkliches Compositionstalent genug besitzt, diese Kunstformen gleichsam unbewusst nachbilden zu können, ob er auch in der That Gedanken besitzt, die den Keim zur Entwickelung in diesen Formen in sich tragen. Nicht jeder, der vielleicht melodische Lieder oder anmuthende Claviercompositionen in kleiner Form mit Leichtigkeit concipirt, besitzt das Talent, eine Sonate, ein Streichquartett oder eine Symphonie zu erfinden; wohl aber wird einem jeden durch die aufmerksame Betrachtung der Werke unserer Meister der Sinn für deren erhabene Schöpfungen geweckt und geklärt werden. Der Lohn solch' ernster Studien wird alsdann stets ein erhöhter, vermehrter, freudiger Kunstgenuss sein.

XI. Kapitel.

Der dritte Theil des ersten Satzes und die ausgeführte Coda; die anderen Sätze der Sonate.

Die Tonart des zweiten Themas im dritten Theile.

§ 29. Der dritte Theil des Sonatensatzes bringt zunächst nur die Wiederholung des ersten Theiles in der Art, dass in weitaus den meisten Fällen beide Hauptthemen im Dursatze in der gleichen Tonart der Tonika stehen, sofern das zweite Hauptthema im ersten Theile in der Tonart der Dominante gegeben war. Der Theil geht alsdann in der Tonart der Tonika zu Ende, und selbst, wenn ihm eine weiter ausgeführte Coda, ein eigentlicher längerer Codalsatz beigefügt ist, so wird der eigentliche dritte Theil dennoch in der Tonart der Tonika abschliessen, wenn auch der Codalsatz selbst wieder in anderer Tonart anhebt und modulirend noch andere der Haupttonart fremde Tonarten berührt. Selbstverständlich muss der letzte Schluss des Satzes immer in der Tonart der Tonika sein.

Auch in dem einzigen Falle, den Beethoven in seinen Claviersonaten giebt, das zweite Thema im ersten Theile in der Tonart der unteren kleinen Terz zu bringen, (in der Sonate op. 106) erscheint das zweite Thema und nach ihm die weitausgeführte Coda bei der Wiederholung im dritten Theile in der Tonart der Tonika in B dur. Auch diejenigen im ersten Theile in der Tonart der Tonika, der Dominante stehenden Seitensätze, welche dem zweiten Thema vorangehen, stehen bei der Wiederholung in der Tonart der Tonika.

Anders ist's, wenn der Seitensatz weder in der Tonart der Tonika, noch in der der Dominante steht. Der unter Beispiel 112 angeführte Seitensatz der D dur-Sonate op. 10, Nr. 3 von Beethoven steht bei der Wiederholung im dritten Theile des Satzes in E moll und führt erst durch andere

Modulation am Schlusse nach D dur, in welcher Tonart dann das zweite Hauptthema erscheint. Der unter Nr. 114 in seinem Anfange notirte Seitensatz (aus op. 28, Satz I) beginnt bei der Wiederholung im dritten Theile in H moll.

Steht das zweite Hauptthema im ersten Theile in der Tonart der oberen grossen Terz, so bringt Beethoven es bei der Wiederholung erst in der Tonart der unteren kleinen Terz und dann erst in der Tonart der Tonika. Man vergleiche die ersten Sätze der Sonaten op. 31, Nr. 1 und op. 53. Dagegen lässt er in der Leonoren-Ouverture Nr. 3 das zweite Thema, welches im ersten Theile in E dur aufgetreten war, bei der Wiederholung im dritten Theile gleich in der Tonart der Tonika, in C dur auftreten. Vielleicht that er dies, um in beiden Fällen die gleiche Klangfarbe (im ersten Theile Bässe, Hörner, Violinen und Flöte, im zweiten die erstgenannten Instrumente und Clarinette) beibehalten zu können.*)
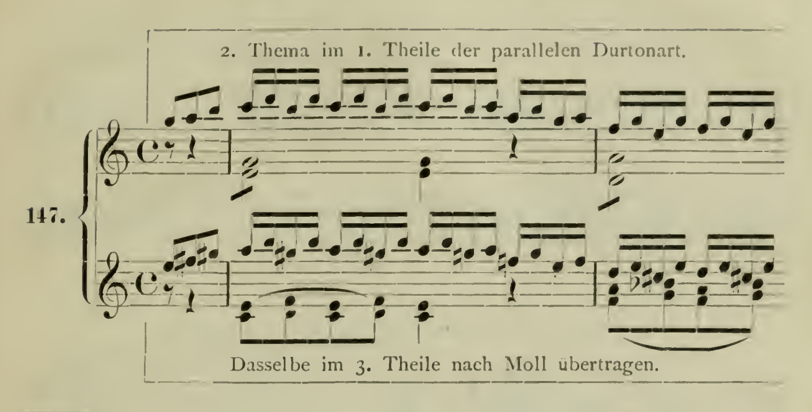
Franz Schubert lässt im ersten Theile des erstes Satzes der C dur-Symphonie das zweite Thema in der Molltonart der kleinen oberen Terz, in E moll eintreten; bei der Wiederholung bringt er es erst in C moll, dann in der Tonart der unteren kleinen Terz in A moll und wendet sich erst später in die Tonart der Tonika nach C dur zurück.

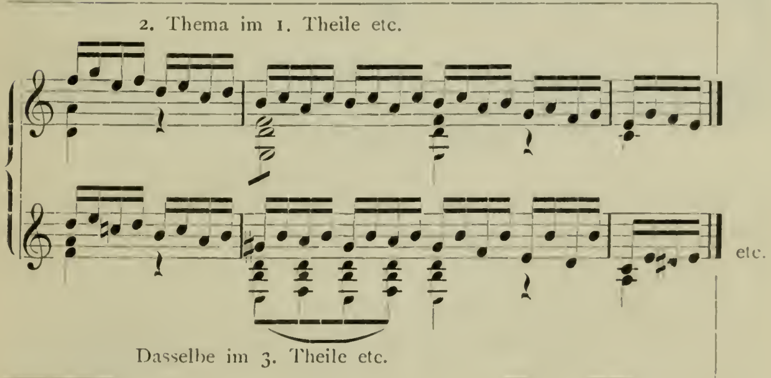
Im Mollsatze finden wir mannigfache Verschiedenheiten bei der Wiederholung des zweiten Themas im dritten Theil. Wir haben schon oben (§ 22) gesagt, dass ältere Meister dasselbe meist nach Moll transponirten, wenn es im ersten Theile in Dur erschienen war. So verfährt Mozart in seiner A moll-Sonate, im ersten und letzten Satze seiner C moll-Sonate, im ersten und letzten Satze seiner G moll-Symphonie und in vielen anderen seiner Werke. Wir zeigen den Anfang derartiger Transpositionen in den folgenden den erwähnten Sonaten Mozart's entnommenen Beispielen:
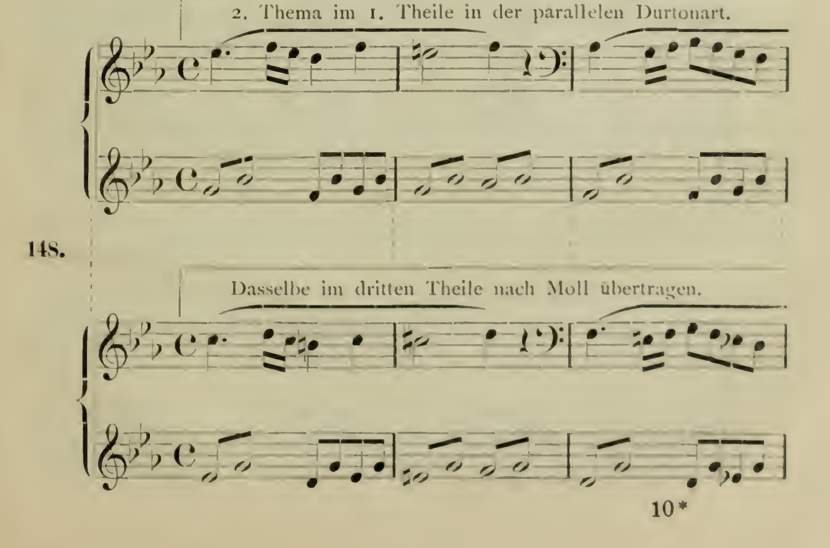
---

*) In der Leonoren-Ouverture Nr. 2 repetirt das zweite Thema im Allegrosatze nicht. Man vergleiche, was über die Andeutung dieses Themas in der Introduktion § 20 gesagt ist. Dagegen repetirt derjenige Theil der Introduktion, in welchem die Andeutung des Allegro in E dur stehenden zweiten Themas in As dur gegeben war vor dem Tempo I^mo. in C dur.

147.


2. Thema im 1. Theile der parallelen Durtonart.
Dasselbe im 3. Theile nach Moll übertragen.


2. Thema im 1. Theile etc.
Dasselbe im 3. Theile etc.
etc.

148.


2. Thema im 1. Theile in der parallelen Durtonart.
Dasselbe im dritten Theile nach Moll übertragen.

2. Thema im 1. Theile etc.

etc.

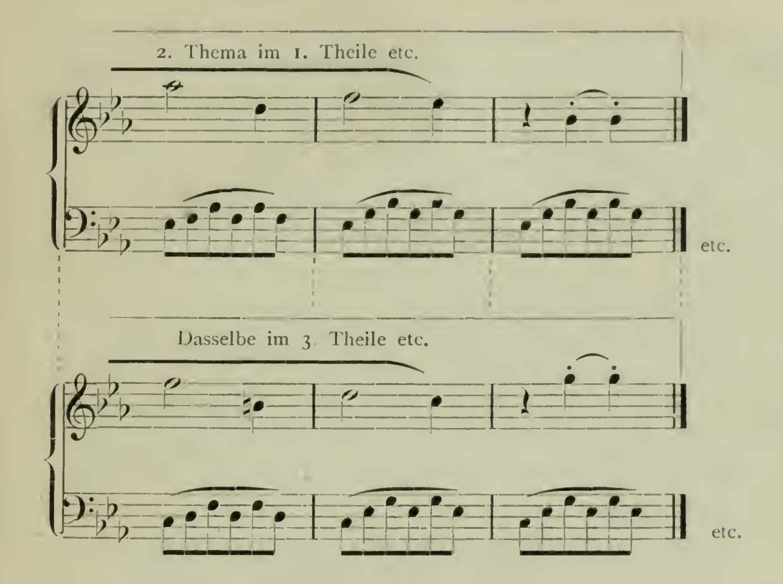
2. Thema im 1. Theile etc.

etc.

2. Thema im 1. Theile in der parallelen Durtonart.

149.

Dasselbe im 3. Theile nach Moll übertragen.



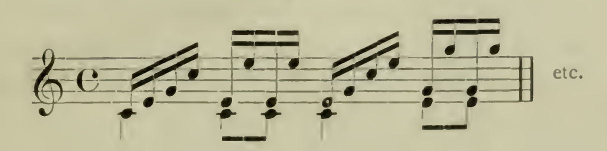
In den verhältnissmässig viel kürzeren Sätzen der älteren Meister erscheint dies natürlich und giebt dem dritten Theile eine vollkommene Einheit der Tonart. Dies ist um so wesentlicher, als den Sätzen meist ein längerer ausgeführter Codalsatz fehlt. Beethoven weicht aber bald von seinen Vorgängern ab. So bringt er das im ersten Theile seiner C moll-Sonate op. 10, Nr. 1 ganz in Es dur stehende zweite Thema bei der Wiederholung im dritten Theile erst in F dur und transponirt dann den weiteren Verlauf desselben nach C moll. Aber dieser kurze Sonatensatz entbehrt einer weiter als im ersten Theile ausgeführten Coda, und so lässt sich die Transposition eines Theiles des zweiten Themas und der k l e i n e n Coda leicht erklären. In der Sonate pathétique vermeidet Beethoven die im ersten Theile beim zweiten Thema gegebene Ausweichung nach Des dur; er verkürzt dasselbe, wendet sich sogleich nach C moll und bringt den Schlussseitensatz wie die Coda nach C moll übertragen. Alsdann lässt er vier Takte des Grave der Introduktion wiederholen und fügt eine letzte Coda im Allegro con brio bei. In der F moll-Sonate op. 57 wird das im ersten Theile in As dur stehende zweite Thema im dritten Theile in F dur wiederholt;

in dem ausgeführten Codalsatze beginnt es diesen in Des dur, verlässt aber die Tonart bald. In ähnlicher Weise wird es am Anfange der Stretta „Più Allegro“ in F moll mit dem Anfangsmotive der beiden ersten Takte benutzt. In der C moll-Sonate op. 111 wird das zweite Thema, welches im ersten Theile in As dur auftritt, im dritten Theile in C dur wiederholt. In den anderen Claviersonaten Beethoven's in Molltonarten, tritt das zweite Thema im ersten Theile in der Molltonart der Dominante auf und wird in der Tonart der Tonika im dritten Theile wiederholt. Die betreffenden Sätze der grossen Sonaten sind op. 27, Nr. 2, Satz 3, op. 31, Satz 1 und 3 und op. 90, Satz 1. In der Sonate für Piano und Violine C moll, op. 30 wird das zuerst in Es dur gegebene zweite Thema im dritten Theile in C dur wiederholt, dann kommt der im ersten Theile in Es dur stehende Codalgedanke nach C moll transponirt, schliesslich folgt noch ein ausgeführter längerer Codalsatz, ähnlich in C dur beginnend, wie der Durchführungstheil in Es dur. In der Sonate für Piano und Violine op. 47 bringt Beethoven das im ersten Theile in E dur stehende zweite Thema bei der Wiederholung im dritten Theile in A dur. Daran reiht sich in natürlicher Folge der Schluss des Theiles und des ganzen Satzes in A moll.

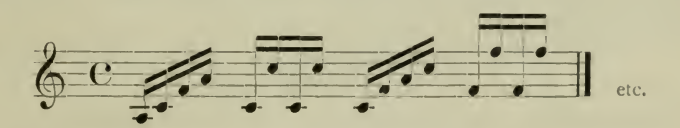
Gekürzte Darstellung des ersten Themas im dritten Theile.

§ 30. Beim Beginne des dritten Theiles finden wir in sehr vielen Fällen das erste Thema in gekürzter, zusammengezogener Darstellung. Eine zu Anfang des Satzes gebrachte Wiederholung des Hauptgedanken wird weggelassen, der Uebergang zum Seitensatze oder zum zweiten Hauptthema wird schneller vermittelt. Wir finden dies in den ersten Sätzen der Beethoven'schen Sonaten op. 2, Nr. 2; op. 2, Nr. 3; op. 7, op. 10, Nr. 1; op. 10, Nr. 2; op. 14, Nr. 1; op. 31, Nr. 1 und 2 und in vielen anderen Werken. Zuweilen wird auch ein Seitensatz bei der Wiederholung im dritten Theile weggelassen, um dieselbe abzukürzen. Dies

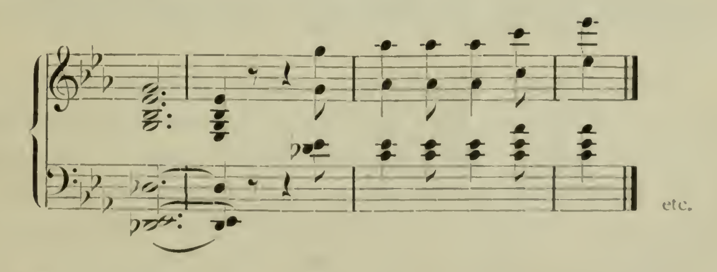
finden wir im ersten Satze der Sonate op. 2, Nr. 3. Der im ersten Theile am Schlusse des ersten Themas stehende Seitensatz fehlt bei der Wiederholung:



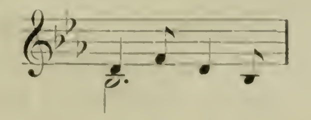
Sein Wegbleiben an dieser Stelle erscheint um so natürlicher, als das Motiv dieses Seitensatzes auch im Schlussseitensatze nach dem zweiten Thema verwendet ist. Dieser letztgenannte Seitensatz wird dann auch im dritten Theile wiederholt. Er beginnt dort folgendermassen:



Im ersten Satze der Es dur-Sonate op. 7 fällt bei der Wiederholung im dritten Theile das anfangs des Satzes nach dem Hauptthema stehende Motiv aus;



die Ueberleitung auf den Dominantseptimenakkord



wird direct an die Fortführung des ersten Themas in gekürzter Weise gegeben.

Es ist überhaupt charakteristisch bei Beethoven, dass er — abgesehen von der im dritten Theile nothwendigen Modulation zum zweiten Thema — bei den Wiederholungen eines und desselben Gedankens denselben doch selten, in den späteren Werken fast niemals, ganz genau so wiederholen lässt, als das Thema bei seinem ersten Auftreten gegeben war. Dieser Meister verschmäht es gleichsam, ein und dasselbe ganz unverändert wieder zu bringen, es gradezu copiren. Er verändert die Darstellung des Gedanken, ohne diesen selbst zu verändern; er schmückt ihn aus, verziert ihn, versieht ihn mit anderen Wendungen und gestaltet die Wiederholung desselben Gedanken dadurch interessanter als es ältere Meister gethan haben, deren häufig ganz getreue Wiederholungen zuweilen etwas schablonenhaftes annehmen.
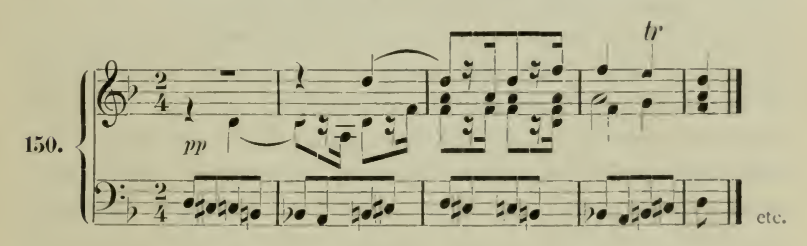
Aus dieser Absicht Beethoven's, nicht copiren zu wollen, lässt sich auch die gelegentlich einmal zu Tage tretende Verlängerung der Darstellung des Hauptgedanken bei der Wiederholung im dritten Theile erklären. Wir finden eine solche Verlängerung übrigens nur ausnahmsweise im ersten Satze der Sonate op. 53. Im Allgemeinen sind namentlich bei sehr breiter Darstellung des ersten Themas meist Kürzungen bei der Wiederholung im dritten Theile vorhanden.

Beim zweiten Thema und dessen Nachsätzen finden wir nur in seltenen Fällen Kürzungen bei der Wiederholung im dritten Theile. Die Coda des ersten Theiles wird, falls sie bei der Repetition den Schluss des Satzes bildet, meistentheils sogar verlängert, um das Gefühl des vollkommenen Abschlusses zu geben. Dies sahen wir schon bei der Analyse des Sonatinensatzes (VII. Cap., § 21). Wir finden aber auch bei Beethoven einige Sonatensätze, deren dritter Theil, ganz so wie der erste (ohne irgend welche Verlängerung der Coda und ohne vorausgegangenen ausgeführten Codalsatz) den Abschluss des ganzen Satzes giebt. Es sind dies einestheils Werke aus der ersten Periode Beethoven's, in denen er sich noch in den Bahnen seiner Vorgänger bewegt, andererntheils solche Sätze, die schon am Schlusse des

ersten Theiles eine längere Coda, oder deren zwei haben. So sind die ersten Sätze der Sonaten op. 2, Nr. 2, op. 10, Nr. 1 und op. 2 und op. 22.

Die ausgeführte, grosse Coda.

§ 31. Eine wesentliche Vergrösserung in Form und Inhalt erhält der dritte Theil durch die grosse ausgeführte Coda. Wir könnten die grosse Coda in den Werken der zweiten und dritten Periode Beethoven's vielleicht mit Recht einen vierten Theil des Satzes nennen, so grosse Dimensionen nimmt sie zuweilen an, so viel Neues führt sie uns in thematischer Arbeit, in wiederholt andersartiger Darstellung der Gedanken des Satzes vor. Gegen den Schluss des ersten Satzes der neunten Symphonie tritt sogar noch ein neuer Gedanke voll tragischen Ernstes auf:



Unter den grossen Codentheilen Beethoven's unterscheiden wir zwei verschiedenartig construirte. Die einen enthalten in einer Stretta eine im beschleunigten Tempo gegebene, meist ein wenig veränderte Darstellung eines Gedankens aus dem vorangegangenen Satze ohne eigentliche thematische Arbeit (in contrapunktirender Art) mit vermehrten Schlusscadenzen; die Andern enthalten eine nochmalige kurze Durchführung in thematischer Arbeit, bevor sie die Schlusscadenzen bringen. Die erstgenannte Art von Coden finden wir auch schon in breiter ausgeführter Rondoform (Beethoven, op. 53, Satz 3). Seltner begegnen wir ihr in den grossen Sonatensätzen Beethovens, wie z. B. am Schlusse des ersten Sonatensatzes in op. 57.

Oefter begegnen wir der zweiten Art von ausgeführten

Coden mit thematischer Arbeit sowohl in den Sonatensätzen, als namentlich in den in dieser Form geschriebenen Sätzen der Kammer- und der Orchesterwerke Beethoven's und der ihm nachfolgenden Meister. Es genügt, an dieser Stelle den Schüler auf die Codaltheile der Sätze den Beethoven'schen Sonaten op. 53 (Satz 1), op. 30 (Satz I), op. 47 (Satz 1) aufmerksam zu machen.

Zuweilen finden wir auch eine vergrösserte Coda in der Art, dass eine Wiederholung eines Hauptgedanken oder eines Motivs mit thematischer Arbeit oder auch ohne dieselbe dem dritten Theile beigefügt ist, auf welche dann erst — in Claviersonaten häufig nach einer mehr oder weniger brillante Passagen enthaltenden Cadenz — die in die Tonart der Tonika transponirte kleine Coda des ersten Theiles folgt und den Schluss des Satzes bildet. Als Beispiele führen wir den ersten Satz der Sonate op. 2, Nr. 3 und den dritten Satz aus op. 27, Nr. 2 von Beethoven an.

Von den übrigen Sätzen der Sonate wird der Finalsatz zumeist in der Form des ersten, zuweilen in ausgeführter Rondoform gehalten. Die Form des Scherzo- oder Menuettsatzes ist bekannt. Der langsame Satz kann ebensowohl in zweitheiliger Liedform wie auch als Thema mit Variationen gebildet sein (vergl. § 9, 10, 11 und 12). Auch die Tanzform findet sich in breiter Art ausgeführt vor. (Beethoven, op. 26 Trauermarsch.)

Dass in den Werken der Kammer- und Orchestermusik die Form der Sonate meist eine grössere Ausdehnung erhalten wird, als in der eigentlichen Claviersonate und in den Sonaten für Piano und Violine oder Violoncell, fügen wir der Vollständigkeit halber noch bei, gleichviel, ob wir dieser Form im Trio, im Quartett, im Quintett, Sextett, Septett u. s. w. oder in der Symphonie, der Ouverture, der Serenade, dem Divertimento u. s. w. begegnen.

Die Sonate ist die schwerste Aufgabe für den Schüler. Selbst bei hochbegabten Anfängern pflegen die ersten Versuche in dieser Form mangelhaft auszufallen, und es bedarf fast immer längere Zeit und wiederholte Arbeit, ehe dem Schüler die Faktur eines grossen Sonatensatzes mit einiger

Sicherheit gelingt. Der angehende Kunstjünger lasse sich aber durch einige oder mehrere verfehlte Versuche nicht zurückschrecken. Wenn er wahres Compositionstalent besitzt, wenn er entsprechende Gedanken in sich trägt, so wird er auch nach und nach erlernen, dieselben in der geeigneten Form auszudrücken und darzustellen.

XII. Kapitel.

Das Präludium, die Etude, das Capriccio, die Phantasie, die Suite, die Ouverture, Varianten in der Form des Sonatensatzes, das Concert.

§ 32. Das Präludium wie die Etude sind meist Stücke in einfacher Liedform; dieselben enthalten vielfach auch vollständig ausgeprägte Themen, wie z. B. viele Präludien von Bach, Etuden von Moscheles, Chopin u. A. Diese wären dann geradezu als „Lieder ohne Worte" (vergl. § 16) zu bezeichnen. Gemeinhin pflegt jedoch das Präludium und die Etude nur ein Motiv in Liedform zu entwickeln. Dabei ist's nicht ausgeschlossen, dass die Fortführung des Motivs als Begleitung einer über oder unter demselben erscheinenden Melodie verwendet wird, oder dass das Motiv selbst in seiner Fortführung dem ein Auge auf dem Papiere nicht besonders gekennzeichnete Melodie zu Gehör bringt (vergl. § 1).

Man findet sowohl in Liedform als in Tanz- und Rondoform Musikstücke unter dem Titel „Capriccio." Wir haben es alsdann nicht mit einer neuen Form zu thun; der Titel kennzeichnet vielmehr nur den Charakter der Composition.

Auch in der „Phantasie" sehen wir einen Satz oder mehrere in bekannten Formen. Enthält die Phantasie mehrere Sätze, so pflegen dieselben äusserlich verbunden zu sein. Beethoven bezeichnet die Sonaten op. 27, Nr. 1 und 2 „quasi una fantasia." Obschon in denselben die ein-

zelnen Sätze nicht direct durch Ueberleitungen mit einander verbunden sind, so wird es doch gut sein, das Ganze ungetrennt hinter einander vorzutragen, und auch da, wo das Weitergehen von einem Satze zum andern nicht durch „attacca“ angezeigt ist, nur eine möglichst kurze Pause Athempause) eintreten zu lassen.

Die Suiten älterer Meister enthalten nach einem Präludium und einer Fuge oder einem Variationensatze eine Anzahl von Stücken in Tanzform, zwischen denen sich auch zuweilen ein langsamer Satz „air“ in Liedform vorfindet.

Die eigentliche Concert-Ouverture ist immer ein Stück in grosser Sonatensatzform. Meist geht dem Allegrosatze eine längere langsame Einleitung voraus, häufig ist dem Allegrosatze ausser dem breit ausgeführten Codatheile auch noch eine Stretta beigefügt. Auch die meisten Opern-Ouverturen der klassischen Meister halten die Sonatensatzform ein. Ouverturen zu Oratorien sind zuweilen in der Form grosser Fugen für Orchester geschrieben. Auch in der Ouverture zur „Zauberflöte“ bedient sich Mozart zum grössten Theile dieser Form.

Neuere Componisten, besonders französische und italienische, haben jedoch die Sonatensatzform in der Ouverture beiseite gelassen. Sie geben eine aus mehreren zusammenhängenden Sätzen bestehende Phantasie für Orchester. Die einzelnen Sätze enthalten meist Themen, die in der Oper selbst vorkommen, zuweilen aber sind auch Sätze mit anderem musikalischen Inhalte vorhanden. Als das schönste und bekannteste Muster einer solchen Phantasie für Orchester möchten wir die Ouverture zu „Euryanthe“ von Weber bezeichnen. In allerjüngster Zeit begegnen wir auch häufig nur längeren oder kürzeren Instrumental-Einleitungen, die theils den Charakter der Introduction tragen, theils auch in Liedform gehalten sind. Als die interessanteste und stimmungsvollste derartiger Einleitungen wollen wir das „Vorspiel“ zu „Lohengrin“ von Rich. Wagner nennen.

Wir haben in diesem Lehrbuche es absichtlich vermieden, vereinzelt vorkommende Ausnahmen in der Struktur des Sonatensatzes zu erwähnen. Der Schüler soll und

muss zuerst das Regelmässige als mustergültig kennen lernen, späterhin wird sein gereifter Sinn es verstehen, warum das Hauptthema nach der Durchführung im dritten Theile des Sonatensatzes gelegentlich auch einmal in der unteren Dominante gebracht, oder ganz weggelassen ist, oder warum in dem einen oder anderen Falle die Durchführung direct zur Wiederholung des zweiten Themas führt und das erste Hauptthema erst später wiedergebracht wird. Dergleichen Varianten in der Form finden sich zuweilen, im Allgemeinen aber zu selten vor, als dass wir dieselben hier eingehend betrachten müssten. Wir müssten überdies fürchten, den Schüler durch Anführung derartiger Ausnahmsfälle mehr zu verwirren, als zu belehren.

Das Concert.
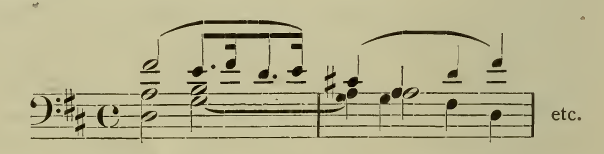
§ 33. Die klassischen Concerte enthalten drei Sätze, welche im Allgemeinen dem ersten Allegro, dem Adagio und dem Finale der Sonate entsprechen. Der erste Satz des Concertes zeigt jedoch in vielen Fällen eine Verschiedenartigkeit vom Sonatensatze, die wir nicht unerwähnt lassen dürfen. Die meisten Concerte beginnen mit einer breit ausgeführten orchestralen Einleitung, denen in einzelnen Fällen eine Cadenz des Soloinstruments vorangeht (man vergl. Beethoven's Es dur-Concert, op. 73). Zuweilen gehen der Orchester-Einleitung, die man gemeinhin das erste Tutti nennt, einige Takte des Soloinstruments voran, in welchen von diesem der Hauptgedanke des ersten Satzes zuerst vorgetragen oder eingeleitet wird; dann erst folgt ein längeres Tutti (man sehe Beethoven's G dur-Concert, op. 58).

Dieses Tutti pflegt den wesentlichen Inhalt des ersten Satzes kurz und gedrängt durch die begleitenden Orchesterinstrumente zu enthalten. Nach dem Tutti beginnt das Soloinstrument im Verein mit den begleitenden Instrumenten den ersten Theil des ersten Satzes nochmals, und zwar mit besonderer Berücksichtigung des Soloinstruments darzustellen.

Das dem ersten „Solo“ vorangehende Tutti ist häufig

ganz genau in der Form des ersten Theiles eines Sonatensatzes gehalten. Das darauf folgende Solo bildet alsdann die Wiederholung des ersten Theiles. So finden wir im G moll-Concert von Moscheles op. 58 die Darstellung des ersten Themas im ersten grossen Tutti in G moll, des zweiten Themas in B dur. Gegen den Schluss des Tutti führt eine Ueberleitung nach G moll zurück, danach beginnt das Solo, eine Wiederholung des ersten Theiles, mit reicher Verzierung in brillanten Passagen für den Solopart ausgestattet.

Anders aber verfährt Beethoven in den ersten Tuttis seiner grossen Concerte. Betrachten wir das erste Tutti des Concerts für Violine, op. 61, so finden wir das erste und das zweite Thema in der Tonart der Tonika in D dur. Erst in dem darauffolgenden Solo wird das zweite Thema in der Tonart der Dominante, in A dur gebracht. Auch im ersten Tutti des Clavier-Concertes in G dur op. 58 wird die Tonart der Dominante, D dur, nicht berührt; erst im darauffolgenden Solo erscheint das eigentliche zweite Thema in dieser Tonart:



Im ersten Tutti des Es dur-Concerts, op. 73 wechseln die Tonarten Es dur und Es moll. Erst im Solo treten die Tonarten der unteren grossen Terz, H moll (Ces moll) Ces dur und die der oberen Dominante, B dur, auf. Im ersten Tutti des C moll-Concerts op. 37 tritt zwar das zweite Thema in der entsprechenden parallelen Durtonart Es dur zuerst auf, allein nach acht Takten finden wir eine Ueberleitung von vier Takten nach C dur, und nun erscheint das zweite Thema in dieser Tonart. Die Weiterführung und der Schluss des Tutti sind in der Tonart der Tonika.

Aus den angeführten Beispielen erhellt zur Genüge, dass Beethoven es nicht liebt, im ersten Tutti die Haupt-

tonart der Tonika zu verlassen; dies ist das Natürliche, denn das Tutti schliesst in dieser Tonart (meist auf dem Dominantseptimenakkorde in das Solo einleitend), das Solo beginnt in derselben. Das Tutti bildet demnach bei Beethoven nicht den ersten Theil eines Sonatensatzes; es stellt vielmehr ein grosses ausgeführtes Orchester-Vorspiel vor dem eigentlichen ersten Theile dar. In diesem Vorspiele ist der wesentliche Inhalt des ersten Theiles enthalten, und zwar in den angeführten Beispielen im Clavier-Concert C moll und im Violin-Concert gänzlich, im G dur- und Es dur-Concerte zum grössten Theile.

Neuere Componisten schreiben meist nur eine kleine Instrumental-Einleitung zum Beginn des Concerts. Auch finden wir Concerte, welche die Form der Sonate theilweise oder gänzlich verlassen. Für den letztgenannten Fall führen wir Spohr's Concert in Form einer Gesangsscene an. Andere neuere Meister vergrössern die Form des ganzen Concertes durch Hinzufügung eines Scherzo.

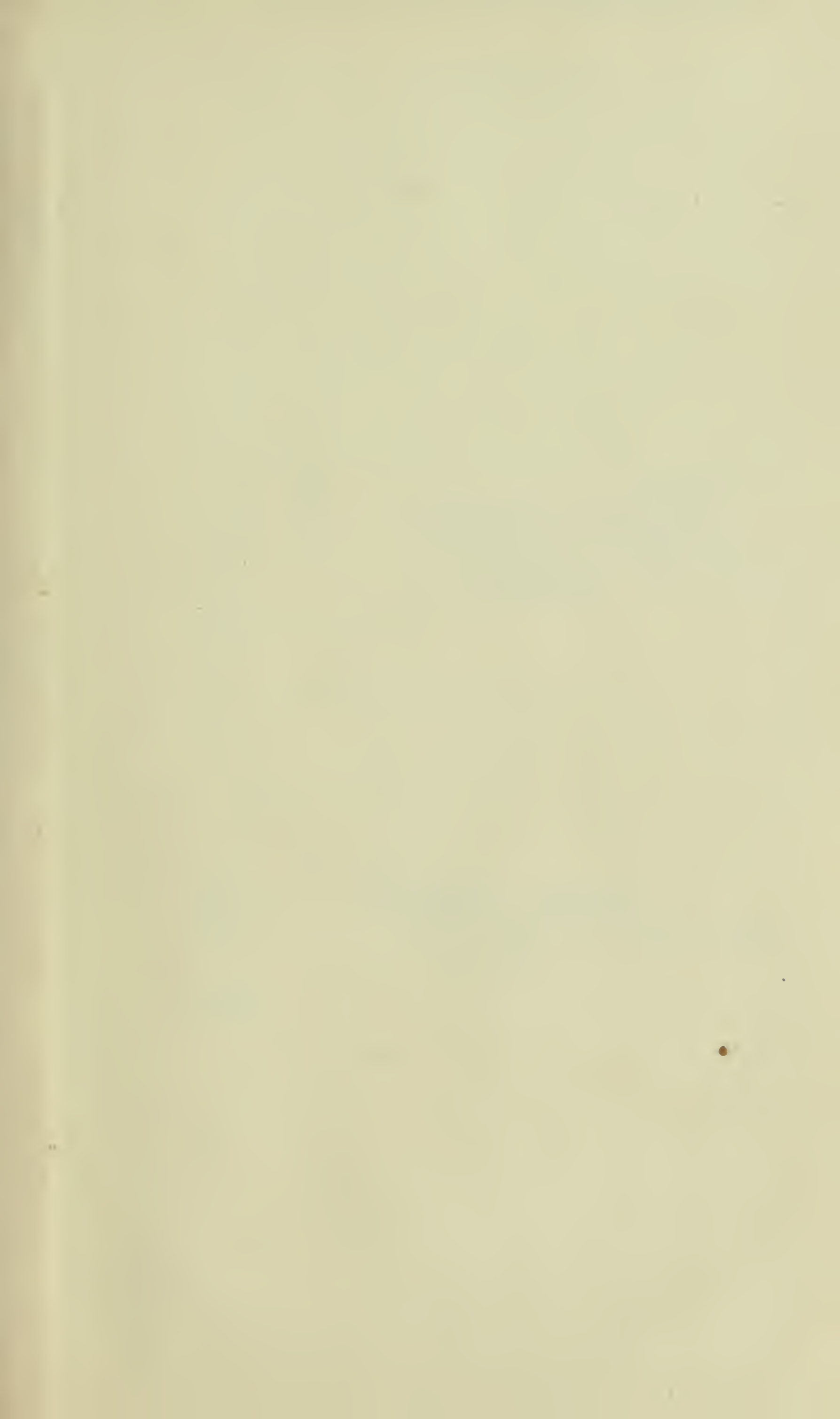
In den Finalsätzen der Beethoven'schen Concerte begegnen wir meist der Rondoform. So hat der letzte Satz des Es dur-Concerts op. 73 die Form eines einfachen, aber weit ausgeführten Rondo's ohne Alternativsatz. Die Rondo's zu den Concerten op. 37, op. 61 haben nicht nur Alternativsätze, sie bringen sogar in ihren ersten Theilen ausser dem ersten Thema noch ein zweites. Dieses zweite Thema wird mit dem ersten nach dem Alternativsatze gleichfalls mitwiederholt, der Alternativsatz aber repetirt nicht. Das Rondo im G dur-Concert op. 58 hat ein erstes und ein zweites Thema, aber keinen Alternativsatz.

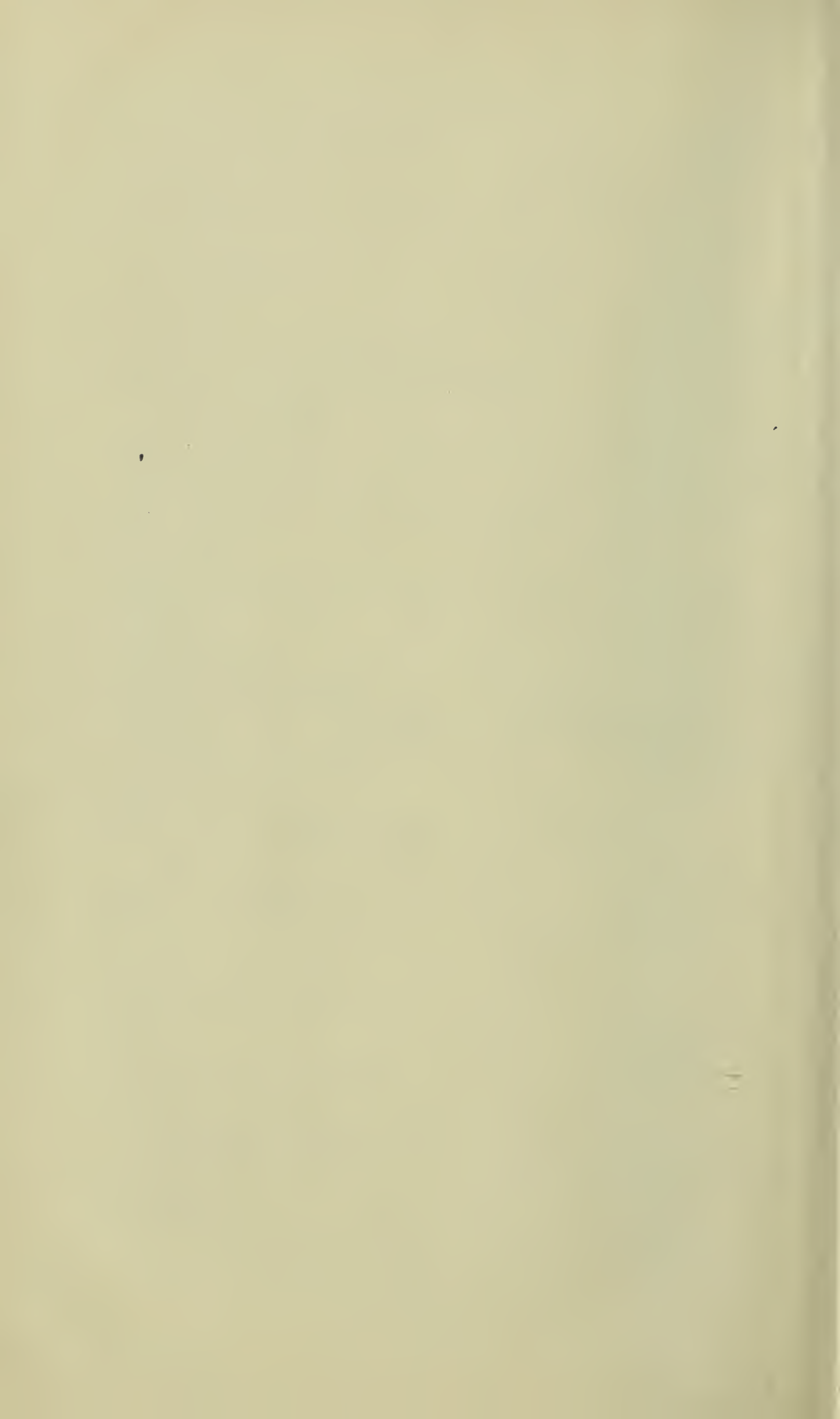
Die Mannigfaltigkeit der musikalischen Formen in den klassischen Meisterwerken, die Verschiedenartigkeit der Darstellung einzelner dieser Formen ist so gross, dass es unmöglich ist, all' die Abweichungen von den ursprünglichen Grundformen anzuführen, die sich in den Compositionen unserer grossen Meister bald hier bald dort vorfinden. Die musikalischen Formen sind nun einmal keine feststehenden Schablonen, sie können, sie sollen es auch nicht sein; sie sind so innig mit dem Inhalte verbunden, so gänzlich un-

trennbar von ihm, dass sie — wenn auch stets nach den gleichen Principien sich bildend —) dennoch mannigfaltige Modificationen zulassen, je nachdem der musikalische Gedanke, welcher in ihnen ausgesprochen ist, dies erheischt und bedingt. Hat der Schüler an der Hand dieses Lehrbuches, hingewiesen auf die Analyse klassischer Werke, die musikalischen Formen in ihren Grundzügen erkennen gelernt, so wird er einzelne Abweichungen in der Form bei den Meistern nicht als Willkür und Unordnung betrachten, sondern mit geklärtem Blicke, mit höherer künstlerischer Intelligenz dergleichen Abweichungen als aus dem Organismus des Ganzen hervorgehend, als das in diesem Falle Richtige, Natürliche, Wahre, als die reinste, schönste und vollkommenste künstlerische Anordnung erkennen und er wird jederzeit die gleichen Principien des Gestaltens gewahrt sehen, die in den Werken der Meister klar und unverkennbar ausgesprochen sind.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Sachregister.





MT
58
J3

Jadassohn, Salomon
Die formen in den werken der tonkunst

Music


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 03 15 09 009 9